

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA ESCUELA DE CORA EN PUEBLA.
LA TRANSICIÓN DE LA IMAGINERÍA A LA ESCULTURA NEOCLÁSICA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
FRANZISKA MARTHA NEFF

DRA. MARÍA DEL CONSUELO MAQUÍVAR
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, INAH
DRA. MONTSERRAT GALÍ BOADELLA
ICSyH, BUAP
DR. MATTHIAS UNTERMANN
IEK, UNIVERSITÄT HEIDELBERG, ALEMANIA

MÉXICO, D. F., ABRIL DE 2013

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 3
INTRODUCCIÓN 4

1. LOS CORA EN LA HISTORIOGRAFÍA MEXICANA DEL SIGLO XVIII AL XX 8
1.1. ESCULTORES PRECURSORES Y CONTEMPORÁNEOS A LOS CORA 8
1.2. LOS CORA EN LA OPINIÓN DE SUS CONTEMPORÁNEOS 13
1.3. LOS CORA EN LA OPINIÓN DEL SIGLO XIX 15
1.3.1. El *Álbum artístico 1874* de Bernardo Olivares Iriarte 16
1.3.2 El *Diccionario Universal de Historia y de Geografía* 28
1.3.3. El *Liceo Mexicano* 34
1.3.4. Los Cora adquieren un lugar en el imaginario de México 36
1.3.5. Manuel Revilla 41
1.4. LOS CORA EN LA OPINIÓN DEL SIGLO XX 43
1.4.1. Manuel Toussaint 44
1.4.2. La integración de la información sobre los Cora en enciclopedias y otros escritos de consulta 46
1.5. UNA VISION DECIMONÓNICA PUESTA A PRUEBA 49

2. LOS CORA Y SU CONTEXTO ARTÍSTICO A TRAVÉS DE LAS FUENTES 51
2.1. EL CONTEXTO ARTÍSTICO EN LA PUEBLA DEL SIGLO XVIII 51
2.1.1. La actividad gremial 51
2.1.2. Centros productivos 60
2.1.3. Talleres de artistas con sus encargos 67
2.2. LOS INTEGRANTES DEL TALLER DE LOS CORA 77
2.2.1. Primera generación 78
2.2.2. Segunda generación 98
2.2.3. Otros familiares ajenos al taller de los Cora 103
2.3. UN GRAN TALLER FAMILIAR EN UN AMBIENTE PROLÍFICO 105

3. LOS CORA Y SU TALLER: CARACTERÍSTICAS DE SUS OBRAS 108
3.1. EL CORPUS DE OBRAS ATRIBUIDAS EN LA HISTORIOGRAFÍA 108
3.1.1. Las obras documentadas 109
3.1.2. Las esculturas de los Cora en la Catedral angelopolitana 137
3.1.3. Esculturas en otras iglesias poblanas 177
3.2. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO EN EL TALLER DE LOS CORA 214
3.2.1. Teoría y práctica 220
3.2.2. Proyección del taller en el espacio y en el tiempo 234

CONSIDERACIONES FINALES. SEÑAS DE IDENTIDAD DE LA ESCULTURA DE LOS CORA: TRANSICIÓN DE LA IMAGINERÍA A LA ESCULTURA NEOCLÁSICA 240

BIBLIOGRAFÍA GENERAL 259
APÉNDICE FOTOGRÁFICO 277
APÉNDICE DOCUMENTAL 344

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es sinónimo de mi proyecto México, de un camino que ha llevado a diferentes mundos, y que no hubiera sido posible sin el acompañamiento de muchas personas, a quienes les debo mis sinceros agradecimientos. Primero que nada a mi familia en Alemania por su apoyo en la aventura mexicana. Y a Israel, una de mis motivaciones para emprender este proyecto y fiel compañero con su curiosidad en todas las fases de la investigación

A mi comité tutoral, la Dra. Consuelo Maquívar, quien al recibir la llamada de una alemana aceptó resueltamente el reto de acompañar a la novata por los caminos escultóricos de la Nueva España. A la Dra. Montserrat Galí Boadella, quien enseguida ofreció un tema y me introdujo en el mundo poblano de la Historia del Arte, el cual va mucho más allá de la ciudad de Puebla. Al Dr. Matthias Untermann, quien desde Alemania siguió la aventura y en sus coloquios de tesistas me permitió someter mis avances a las preguntas críticas de los compañeros del otro lado del océano. A los lectores de mi tesis, la Dra. Patricia Díaz Cayeros y el Dr. Pablo F. Amador Marrero, quienes desde un inicio acogieron la investigación y con la invitación a participar en el Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM brindaron un espacio de discusión y aprendizaje.

También les debo mucho a todos los compañeros de diálogo académico: a los miembros del Seminario de Escultura, quienes me introdujeron al mundo de la escultura virreinal y que con la creación del congreso Encrucijada establecieron un foro de intercambio de nuevos descubrimientos; a los miembros del seminario Ciudad Episcopal, organizado por la Dra. Montserrat Galí, que con sus distintas disciplinas ampliaron mi panorama de la historia de la ciudad de Puebla; a los alumnos de la maestría en Historia del Arte del programa de cooperación entre la UNAM y la BUAP, quienes me integraron en su círculo.

Al mismo tiempo quisiera agradecer a todos los que compartieron la vida cotidiana de un investigador: la gente que se mueve en el mundo fascinante de los archivos, sea custodiando el material o pasando las horas en la revisión de los documentos, compartiendo los secretos de la paleografía, el gusto por la búsqueda y sobre todo por el hallazgo del dato. Los que cuidan el mundo de las esculturas y quienes me ayudaron a abrir sus puertas para el registro de las obras.

Y finalmente a lo que hizo posible dedicarme de tiempo completo a la investigación: la beca del CONACYT, durante cuatro años.

A todos los implicados en esta investigación mis más sinceros agradecimientos.

INTRODUCCIÓN

El camino hacia el tema de investigación que desarrollaré en esta tesis fue a la vez largo y muy corto. Llegué a la Historia del Arte por medio de la escultura, pues en los últimos dos años del *Gymnasium* –nivel escolar alemán equivalente a la preparatoria– opté por Arte como una de mis materias primordiales, entonces me percaté del deleite intelectual que me proporcionaba la parte teórica de la materia, sobre todo analizar las esculturas. Por ello decidí estudiar la carrera de Historia del Arte (y Filología Románica) adentrándome en muchos campos fascinantes de esta disciplina, aunque apenas tocando el de la escultura. Por tanto, cuando nació mi interés por realizar un doctorado en arte novohispano sentí que había llegado el momento de la escultura. De ahí en adelante el camino fue muy corto. Apenas había pronunciado mi interés por la escultura, ya se me recomendaba a los Cora como digno objeto de una investigación doctoral. Y así empezó mi aventura con la escultura novohispana, tan diferente a la escultura europea que había conocido hasta entonces.

Pronto me di cuenta que al tratar de escultura virreinal en Puebla existía un solo referente: la llamada "Escuela de Cora." Y que al mismo tiempo se disponía de muy poca información sobre ellos. Sólo se repetía que era una agrupación de escultores del siglo XVIII y que habían colmado de esculturas las iglesias poblanas, además de ser sumamente alabados a lo largo de los siglos. En seguida surgieron muchas preguntas ¿Cuál era la importancia de los Cora en el contexto de la escultura novohispana? Y al seguir por esta misma vía también quería saber ¿Quiénes eran los Cora? ¿Qué era lo que les caracterizaba? ¿Qué significado y repercusiones tenían para la escultura en Puebla? ¿Por qué se mantuvieron sus nombres y atribuciones de obras, mientras que de otros escultores de la época no se sabe nada? ¿Por qué los escultores e intelectuales decimonónicos valoraron la obra de los Cora, mientras que "hicieron pedazos" la llamada escultura barroca en general? Con esto tenía suficientes preguntas para dar inicio a mi investigación y que ahora las quiero discutir en esta tesis, junto con muchas otras interrogantes que surgieron en el camino.

Partí de la idea que existen rasgos escultóricos fundamentales que caracterizan las obras de los escultores Cora, los cuales los diferencian de las obras de otros artífices de su época. Por tanto estos rasgos me darían la posibilidad de definir tanto la obra de algunos integrantes, como las obras de todos como parte de un taller, a la vez que me permitirían caracterizar a este taller como

uno de importancia para la transición de la imaginería a la escultura neoclásica en Puebla, así como entenderlo como un eslabón en el panorama de la escultura novohispana. En este contexto entiendo el término "imaginería" como referencia a una imagen regida por su función y eficacia como objeto de culto, mientras que "escultura neoclásica" señala una obra de arte, tal como se entendió desde el Renacimiento, siguiendo en ello las reflexiones de Jorge Alberto Manrique, cuando en su trabajo fundamental acerca de las problemáticas del estudio de la escultura novohispana aclara el por qué los neoclásicos negaron la existencia de escultura anterior a ellos. Por consiguiente los Cora se ubican entre dos maneras de entender el quehacer escultórico y en medio de un sistema en proceso de cambios.

Contestando mis preguntas y afirmando la hipótesis pretendo alcanzar varios objetivos: la valoración del arte de los Cora, la revisión crítica de atribuciones, la definición de rasgos fundamentales de las esculturas, la caracterización de los integrantes del taller, la ubicación de los Cora en el contexto artístico poblano y novohispano, así como la identificación de indicios para la transición de la imaginería a la escultura neoclásica.

Cualquier estudio crítico de las esculturas de los Cora requiere como primer paso una base sobre la cual se puede argumentar. La metodología que he aplicado para la elaboración del material que forma dicha base sigue tres pasos, que a su vez contestan a tres preguntas: ¿Qué dice la historiografía? ¿Qué dicen las fuentes? ¿Qué dicen las obras? Para dilucidar estas cuestiones revisaré tres diferentes historias de los Cora; la que se trasmite por la historiografía, la que se vislumbra al investigar el material documental y la que se revela al analizar las esculturas. Estas historias a su vez presentan al conjuntarse un panorama sugerente acerca del quehacer escultórica en la Puebla del siglo XVIII.

Con la primera vía de estudio, que corresponde al primer capítulo, pretendo hacer un recuento de lo que se ha dicho de los Cora, conocer el imaginario que se ha trasmitido a lo largo de los años, y poner a la vez orden en el caos de las descripciones y atribuciones que se han realizado hasta el momento. En consecuencia esta tesis inicia con los comentarios que he podido localizar acerca de sus precursores y contemporáneos, para poder ubicar a los Cora en su contexto. Se han rastreado diversas fuentes para contar la historia de los Cora, decidiendo basar el estudio especialmente en los textos emblemáticos de cronistas e investigadores pioneros para el arte en Puebla. Los

cambios o pervivencias de la apreciación del taller desde sus contemporáneos pasando por el siglo XIX hasta el siglo XX nos hablarán de mentalidades y de maneras de apreciar la escultura. En este contexto se valorará el único relato exhaustivo que existe sobre los Cora –presentado en el *Álbum artístico 1874* de Bernardo Olivares– que como bien se sabe, es una historia de artistas escrita en el siglo XIX. El término "Escuela de Cora" fue acuñado por el mismo Bernardo Olivares y refleja una concepción neoclásica del quehacer escultórico. Por ello prefiero recurrir al término de "taller", que se adecúa a la concepción del siglo XVIII y como se verá, retrata cabalmente la actividad del grupo en cuestión.

La segunda vía de investigación, que constituye el segundo capítulo de esta tesis, tiene por objetivo conocer el contexto artístico en el que se inscribe el trabajo de los Cora, así como la biografía y vida artística de los miembros de su taller, que se pudieron localizar, temas a los cuales se dedica un subcapítulo respectivamente. Esta parte del trabajo se nutre de una revisión sistemática de fuentes. El análisis meticuloso de la documentación civil permite conocer detalles de la actividad gremial y establecer una nómina de artistas con sus encargos. Por otro lado, para elaborar la genealogía de la familia Cora han sido sumamente útiles los archivos parroquiales del Santo Ángel Custodio y de la Santa Cruz, así como el archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla. Fue imposible realizar íntegramente el vaciado de las fuentes documentales existentes, que hubiera sido ideal para obtener una visión más amplia, debido a que el acceso al Archivo Diocesano de Puebla se encuentra cerrado a todo investigador. Por lo tanto nuestra lectura lamentablemente queda limitada, pues entre los archivos religiosos sólo pudieron investigarse aquel del cabildo catedralicio y los de los templos parroquiales. Por esta razón la investigación se basó principalmente en los siguientes archivos civiles: el Archivo General Municipal (contexto laboral y urbano) y el Archivo General de Notarías del Estado de Puebla (documentos biográficos y artístico-laborales). En este último he realizado una revisión sistemática y rigurosa de las seis notarías virreinales entre los años 1750 y 1799. Para este estudio di preferencia a la segunda mitad del siglo XVIII, periodo que en el Archivo General Municipal igualmente arrojó la mayor parte de los datos, porque se trata de la época en que más miembros del taller de los Cora estuvieron activos, y es el tiempo de cambio de mentalidad en el siglo XVIII.

La tercera vía de exploración, que conforma el tercer capítulo de esta tesis, pretende conocer la calidad y la técnica de ejecución de las esculturas policromadas, para identificar sus

características formales. Su punto de partida son las esculturas mismas, puesto que nada reemplaza el ejercicio de una buena observación del producto artístico en sí mismo, para conocer las diferentes maneras de trabajar y para apreciar los rasgos sutiles que distinguen o compaginan las obras. Por falta de documentación y frente a una inmensa cantidad de atribuciones hechas a lo largo de dos siglos, se parte de un grupo reducido de obras, las pocas que están firmadas o atribuibles gracias a un contrato o un recibo de pago. Después se amplia el campo de análisis hacia la Catedral y el resto de las iglesias poblanas, para concluir con una revisión de la organización del trabajo en el taller de los Cora. No pretendo elaborar un catálogo exhaustivo de las esculturas y la autoría de cada artista, más bien quisiera conocer las señas de identidad de las obras del taller. Para ello he hecho un análisis estilístico y comparativo de las piezas, tanto de la talla como del estofado, el cual sólo puede estar completo si los resultados se integran en una caracterización del taller de los artífices en cuestión. A lo largo del trabajo ha crecido la evidencia de que este taller producía tanto esculturas en madera como en piedra. Sin embargo, por las implicaciones distintas que conlleva este último material, el estudio detallado de esta modalidad del trabajo escultórico deberá ser objeto de una futura investigación.

En general ha sido necesario profundizar copiosamente en la investigación de fuentes para entender el contexto. Esto a razón de la laguna que existe en la historiografía respecto a muchos ámbitos del arte poblano dieciochesco. Por ello se dio un gran peso a la revisión documental, así como al análisis descriptivo de las esculturas partiendo de su registro fotográfico, para contar con una base material, la cual ha recibido la necesaria sistematización. Por ello las preguntas acerca del origen del trabajo de los Cora y su inscripción en un contexto más amplio, como es el panorama de la escultura novohispana, han tenido que ser relegadas para ser tratadas en una investigación posterior. Los mismos requerimientos y descubrimientos de la investigación me han ido guiando para elaborar este trabajo, que aspira a ser un punto de partida para abordar de manera diferente la escultura y los retablos en la Puebla del siglo XVIII, al mismo tiempo que pretende enriquecer la visión que se tiene de la escultura novohispana.

1. LOS CORA EN LA HISTORIOGRAFÍA MEXICANA DEL SIGLO XVIII AL XX

Se dará inicio analizando la imagen del taller de los Cora en la historiografía mexicana. Esta imagen está marcada por los escritos del siglo XIX que proporcionan datos e interpretaciones acerca de los Cora y su contexto, así como interrogantes e indicios que sirven de punto de partida para una investigación amplia de dicho taller.

1.1. ESCULTORES PRECURSORES Y CONTEMPORÁNEOS A LOS CORA

Es difícil conocer el contexto en que se inscribieron estos artistas y su tradición escultórica, dado que existe una gran laguna en la historiografía en relación con la escultura poblana de la época virreinal. Aún son necesarias investigaciones que se centren en la escultura, porque la información que se proporciona en las publicaciones sobre el arte en Puebla presenta datos aislados sólo de algunos artistas y de ciertas de sus obras. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, historiador del siglo XVIII originario de esta Ciudad, menciona en su libro *Historia de la Fundación de Puebla de los Ángeles en la Nueva España. Su descripción y presente estado* escultores y retablistas que trabajaron en Puebla, eso demuestra que ya desde el siglo XVIII existía conocimiento acerca de ciertos autores de la producción escultórica anterior. Los escultores y retablistas mencionados por Echeverría y Veytia son los más afamados del siglo XVII, como Lucas Méndez (retablo mayor de la Catedral)[1] y Esteban Gutiérrez (esculturas de los retablos laterales de la capilla mayor de la Catedral),[2] a su vez este autor se refiere a Diego de Cárcamo (tabernáculo antiguo de la Catedral),[3] Diego Marín (retablo para una capilla procesionaria de San Francisco),[4] Andrés Fernández de Sandrea (imagen de san José en su parroquia)[5] y a Manuel de la Paz (escultura de Nuestro Señor Jesús en la iglesia del Santo Ángel Custodio).[6] Aunque sólo de este último presenta algunos detalles (era un escultor diestro, vivía en la calle que sale al puente de Nuestra Señora de Guadalupe), sin embargo, éstos sirven al relato de lo milagrosa que resultó ser la imagen escultórica desde un inicio. Echeverría y Veytia

[1] FERNÁNDEZ de Echeverría y Veytia, Mariano de, *Historia de la Fundación de Puebla de los Ángeles en la Nueva España. Su descripción y presente estado*, edición, prólogo y notas por Efraín Castro Morales, II. vol., Puebla, Ediciones Altiplano 1962, p. 104. Este artista era de origen guatemalteco.
[2] *Ibid*., p. 112.
[3] *Ibid.*, p. 85. Este artista nació en España.
[4] *Ibid*., p. 282.
[5] *Ibid*., p. 207 y ss. Este artista nació en España.
[6] *Ibid*., p. 253.

se limita a transmitir nombres, sin dar mayores detalles de los escultores, ni siquiera proporciona una valoración de ellos.

Los textos del siglo XIX no se refieren a escultores específicos anteriores a los Cora ni a contemporáneos a éstos, pues como bien lo describe Manrique en su texto acerca de los problemas de la investigación de escultura novohispana: los clasicistas consideraban que anteriormente a ellos no existía la escultura, en el estricto sentido de una obra artística como se entendió desde el Renacimiento.[7] Por consiguiente, se despreció toda producción escultórica anterior a la neoclásica, refiriéndose a ella como ejemplo a no seguir. Las razones por las cuales sí se tomaron en cuenta las imágenes elaboradas por los Cora, aunque no eran neoclásicas, se expondrán más adelante.

La historiografía del siglo XX, a partir de Toussaint registra escultores poblanos de los siglos XVI al XVIII, basándose en documentos de archivos. Sin embargo, el artículo *La catedral de Puebla, punto de encuentro de la escultura. Siglos XVII-XIX* de Montserrat Galí, que aporta información documental del archivo de la catedral de Puebla, es la única visión completa del quehacer escultórico en un lugar específico. Esta investigadora identifica dos momentos de auge escultórico en el recinto catedralicio, que al mismo tiempo coinciden con cambios en la orientación estética de la época; el primero entre 1640 y 1699, es decir, desde el obispado de Juan de Palafox y Mendoza hasta el término del de Fernández de Santa Cruz, lapso que se relaciona con la construcción del retablo de los Reyes y el cambio de época, del llamado manierismo al barroco. El segundo periodo, entre 1797 y 1860, se inscribe desde el inicio de la construcción del baldaquino hasta el término de la remodelación neoclásica de la Catedral, llevada a cabo por José Manzo.[8] Las hipótesis que plantea acerca de la actividad escultórica son las siguientes:

> 1) Estas obras aglutinan a los mejores maestros de la región en un momento dado, coincidiendo en ellas artistas de generaciones distintas, 2) que el trabajo desarrollado en equipo y bajo la dirección de un artista notable (llámese García Ferrer, Tolsá o Manzo) sirvió de impulso para generar o mejorar un movimiento escultórico local y que por lo mismo 3) el análisis del desarrollo del trabajo escultórico en estos momentos claves, es

[7] MANRIQUE, Alberto Jorge, "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana", p. 12, en *Imaginería virreinal. Memoria de un seminario*, México, UNAM-IIE e INAH-SEP 1990, pp. 11-20.
[8] GALÍ Boadella, Montserrat, "La catedral de Puebla. Punto de encuentro de la escultura. Siglos XVII-XIX ", p. 174, en Galí Boadella, Montserrat (coord), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, ICSyH-BUAP 2002, p. 167-198.

> una contribución de peso para trazar el desarrollo de la escultura en un momento y en una región dadas.[9]

Concluye entonces que en 1640-1642, cuando bajo el patrocinio de Palafox y la dirección artística de Pedro García Ferrer comenzaron las obras dentro de la Catedral, podían contar con un grupo de ensambladores, entalladores, escultores y estofadores de calidad que ya tenían tiempo trabajando en la ciudad, como: Diego de Cárcamo, Esteban Gutiérrez, Diego de Folch, Francisco de la Gándara, Juan de San Pablo (o Juan Pablo), artistas localizados en la documentación catedralicia.[10] La autora identifica a Lucas Méndez, cuya actividad en Puebla abarca entre 1615 y 1651 como "el retablista más importante de la Nueva España en su momento" de quien no se ha conservado ninguna de sus numerosas obras,[11] mientras que Esteban Gutiérrez, según la misma autora, figuraba en la época del obispo Fernández de Santa Cruz (1677-1699) como el escultor más importante y de más experiencia.[12] A él se le debe la traza del Monumento de Semana Santa, una pieza importante del barroco poblano del siglo XVII.[13] En cuanto a los doradores y estofadores de principios del siglo XVII, cuyos talleres poseían mayor importancia que los de la capital, la autora aporta información en relación con el periodo de 1600 a 1640, cuando ellos concertaron obra junto con los artistas mencionados, sobre todo con Francisco de la Gándara y Lucas Méndez. Se trata de los doradores Francisco de la Torre, Juan de Cejalvo y los Cuéllar (Hipólito y José), considerando a José de Cuéllar como el "principal "imaginero" en Puebla en el primer tercio del siglo XVII, es decir, anterior a la llegada de Palafox.[14]

Del artículo referido y de los comentarios que hace Efraín Castro tanto del texto de Bernardo Olivares como del libro de Echeverría y Veytia, donde proporciona una larga lista de obras de Lucas Méndez y Esteban Gutiérrez realizadas fuera de la catedral poblana, así como de muchos otros artistas, es posible extraer una nómina de escultores y retablistas de los siglos XVI-XVII, que se puede complementar con los nombres de escultores e información sobre sus obras

[9] *Ibid*., p. 173.
[10] *Ibid*., p. 181.
[11] *Ibid*., p. 174.
[12] *Ibid*., p. 174 y 186. Hizo obras para la catedral (participación en el retablo de los Reyes, barandales y caja del órgano, 1657; cajoneras de la sacristía, 1675) y para San Francisco (retablo principal, 1659). Además se encargó del retablo para una de las capillas de la iglesia del convento de la Merced, 1649; del retablo para el altar de Nuestra Señora de la Asunción del convento de la Santísima Trinidad, 1655 y del retablo de San Nicolás Tolentino para el convento de la Purísima Concepción, entre otras (Fernández de Echeverría y Veytia, 1962, *op.cit.*, p. 112, nota 72).
[13] Montserrat Galí Boadella en su texto "Esteban Gutiérrez y el monumento de la catedral de Puebla, siglos XVII y XVIII" estudia este artefacto en el contexto de la obra de Esteban Gutiérrez, a quien considera uno de los principales escultores de la ciudad en los años posteriores a la consagración de la catedral poblana. (en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, Puebla, Museo Amparo, IIE-UNAM, ISCyH-BUAP, 2013)
[14] Galí, "La catedral de Puebla", *op. cit.*, p. 180 y ss.

que se encuentran en los libros *Arte colonial en México* y *La catedral y las iglesias de Puebla* de Manuel Toussaint, en las publicaciones *Renacimiento en México. Artistas y Retablos*, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640),* y *México barroco* de Guillermo Tovar de Teresa, así como en la *Historia del arte hispanoamericano* de Diego Angulo y en el tomo 8 de la *Historia del Arte mexicano*.[15] Hay que advertir que muy pocos de estos artistas figuran sólo como escultores, la mayoría son ensambladores o se desempeñan tanto en la escultura como en el ensamblaje. A una nómina de artistas poblanos habría que agregar también a Antonio de Orbarán, oriundo de Puebla, quien desarrolló su obra artística en las Islas Canarias (primero en La Palma y después en Tenerife) donde llegó a ser considerado como el artista más polifacético de su época.[16] En su testamento se califica a sí mismo como "maestro de todas obras", lo cual refleja muy bien el traslape de actividades que se aprecia en la nómina de artistas extraída de las publicaciones sobre arte en Puebla.[17]

Todos los artistas mencionados trabajaron en el siglo XVII, época que interesa solamente como contexto anterior, mientras que el objeto de estudio, el siglo XVIII, casi no ha sido trabajado. En la Catedral se ha encontrado escasa información sobre la actividad escultórica, por lo que Montserrat Galí refiere que

> [...] quizás la obra más significativa sea la ejecución del coro, obra de Pedro Muñoz y una de las joyas de nuestra catedral. La principal actividad a lo largo del siglo XVIII se refiere a la ornamentación de las capillas y en ellas predomina la pintura sobre la escultura; no será sino en el último tercio del siglo XVIII cuando la actividad escultórica se reanime, gracias a la escuela de los Cora, y, ya en las postrimerías del siglo, gracias al magno proyecto de construcción de un nuevo ciprés.[18]

Efraín Castro menciona pocos artistas fuera de los integrantes de la llamada Escuela de Cora, sin hacer una caracterización de sus obras, es decir, sólo presenta una nómina de artistas. Sin

[15] Las nóminas de artistas activos en Puebla (originarios de ahí o de otros lugares), que se pueden sacar de estos libros, se enlistaron en el Apéndice I.

[16] Recientemente Jesús Pérez Morera ha publicado un estudio exhaustivo acerca de la biografía y obra de este artista (PÉREZ Morera, Jesús, "El maestro mayor de todas obras Antonio de Orbarán. Puebla de los Ángeles 1603-Tenerife 1671", en: *Encrucijada*, Revista Digital del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Año II, número 1, agosto 2009.)

[17] Otro artista de origen poblano que desarrolló su vida artística en otro lugar, es el ensamblador Luis Ramos Franco quien desde el último cuarto del siglo XVII vivió en Querétaro, donde en 1726 realizó el monumento de Semana Santa para la iglesia del convento de San Francisco. (RAMÍREZ Montes, Mina, "Un ensamblador poblano en Querétaro: Luis Ramos Franco", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVI, núm. 62, 1991, pp. 151-161.)

[18] Galí, *op. cit.*, p. 188. Para mayores detalles sobre la sillería del coro, consúltese la tesis doctoral de Patricia Díaz Cayeros.

embargo se incluye a éstos y sus respectivas obras, para que sirvan de complemento a los hallazgos de archivos que se brindan en el siguiente capítulo. En bisagra entre los siglos XVII y XVIII se encuentran las obras de los siguientes ensambladores: del indígena José de la Cruz (retablo del santo Ángel, parroquia del Ángel Custodio, 1704),[19] de Sebastián Rodrigo y su hijo José Rodrigo (agregan un tercer cuerpo, columnas al segundo, un sagrario y un nicho al retablo del altar mayor de la iglesia de Santa Catalina, 1704),[20] así como de Miguel de los Reyes Prieto y su hijo Marcos de la Cruz Prieto (retablo del altar de san Juan y de la Magdalena en Santa Teresa, 1707).[21] En lo que se refiere al pleno siglo XVIII, Castro Morales habla de Miguel Sánchez Pedrero, tallador que hizo y revistió el colateral del altar mayor de la iglesia de la Merced (1732),[22] y del ensamblador Cayetano Sánchez, quien con su hijo Antonio, también ensamblador, se encargó del retablo del altar mayor en la Santísima Trinidad (1753).[23] Además Cayetano Sánchez trabajó en piedra, en 1749 labró las esculturas de san José, san Miguel y del santo Ángel Custodio en los "torreoncillos" que se encontraban en tres esquinas del atrio de la Catedral.[24] A su vez en 1756 y 1762 es autor de esculturas en mármol de Tecali en el presbiterio de la Catedral.[25] Los oficiales talladores indígenas Blas Mariano Cortés y su hijo Juan de los Santos hicieron la sillería de la capilla del colegio de San Pantaleón (1762).[26] Efraín Castro nombra además al entallador Esteban José Fenis, quien en 1769 labró una estantería en la sacristía de la Catedral,[27] y a los cuatro ensambladores Higinio de Chávez, Francisco Prudencio Mesa, José Mariano Castillo y Antonio Flores. El primero, muy conocido por los retablos que ejecutó en la iglesia del colegio de San Francisco Xavier de Tepozotlán (1753), es autor del retablo del altar mayor de la iglesia del colegio de San Francisco Xavier (1749) y junto con el pintor Miguel Cabrera (con quien ya había trabajado en Tepotzotlán) hizo seis retablos para la iglesia del

[19] Fernández de Echeverría y Veytia, 1962, *op.cit.* , p. 252, nota 195. Con el dorador Lucas Nieto agrega un sagrario al retablo en Santa Clara, 1693, con el dorador Jacinto Nadal y Del Lubet realiza el retablo de Nuestra Señora de los Dolores, 1690 (p. 448, nota 448).
[20] *Ibid.*, p. 428, nota 340.
[21] *Ibid.*, p. 446, nota 352.
[22] *Ibid.*, p. 399, nota 318.
[23] *Ibid.*, p. 455, nota 358.
[24] *Ibid.*, p. 71, nota 31.
[25] *Ibid.*, p. 84, nota 46.
[26] *Ibid.*, p. 502, nota 392.
[27] *Ibid.*, p. 136, nota 89.

convento de la Concepción en 1761.[28] Los otros tres ensambladores mencionados se encargaron, en 1786, de siete retablos para la iglesia de Santa Teresa.[29]

Como se aprecia, no hay ningún dato sobre artistas que elaboraron especialmente escultura en madera, la historiografía solamente proporciona información sobre ensambladores o talladores del siglo XVIII que realizaron retablos, sin que quede clara la autoría de las esculturas que los adornaron. Entonces no hay información sobre escultores que no sean los Cora. La pregunta obligada es si eso se debe a la falta de documentación o al hecho de que no había mercado para otros escultores. En los trabajos retablísticos mencionados se percibe que sí había un sistema de trabajo funcionando, debido a que existían talleres familiares, algunos de ellos indígenas. La presencia de estos últimos es un indicio de que había suficiente demanda. Falta por saber cuáles eran los ciclos constructivos en el siglo XVIII, las épocas de auge en la ornamentación de las iglesias y las de poca actividad, para así poder describir el contexto de producción de los Cora, por lo menos para la Catedral, donde según Montserrat Galí, el auge constructivo hay que situarlo hasta finales del siglo XVIII.

1.2. LOS CORA EN LA OPINIÓN DE SUS CONTEMPORÁNEOS

Dos contemporáneos de los Cora mencionan sus trabajos: uno es Mariano Fernández de Echeverría y Veytia (fallecido en 1780 y por tanto contemporáneo del primero de los Cora), quien en su *Historia* aporta atribuciones de obras, pareciendo ser todas de José Villegas Cora, ya que habla de un solo escultor, José de Cora, a quien titula como el "famoso estatuario José de Cora", calificativo que indica el renombre que tuvo el personaje en la sociedad de su época. Al contrario de los escultores de años anteriores, a los cuales Echeverría denomina "maestro", "escultor" o "artífice", respecto a José Villegas Cora es la única vez que habla de estatuario, lo cual puede ser una pista de que lo considera un artista diferente a sus antecesores, más bien en el sentido ilustrado y no un artesano de imágenes religiosas.[30]

Proporciona informaciones acerca de la ubicación de los altares donde se encontraban las obras de este artista, nombra patrocinadores o padres y religiosos a cargo del templo en cuestión

[28] OLIVARES Iriarte, Bernardo, *Álbum Artístico 1874*, edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, Puebla, 1987, p. 131, nota 50. Lamentablemente no se proporciona la fuente documental, por tanto, no hemos podido acceder a los documentos originales.
[29] *Ibid*.,, p. 133, nota 61. De este contrato se hablará más detenidamente en el capítulo sobre los hallazgos en archivos.
[30] Emplea "efigie", "estatua" y sobre todo "imagen" para denominar a las esculturas. El término "imaginero", en cambio, no lo utiliza.

e informa sobre el tamaño, las vestiduras y la "hermosura" de las esculturas. Refiere que José de Cora compuso y retocó la imagen de san José en su parroquia el año de 1776 (desbastando el pelo, perfeccionando el rostro y poniendo ojos de cristal). Se trata de una imagen hecha completamente de madera, sin embargo vestida con telas y joyas donadas por los devotos.[31] En esta misma iglesia identifica otra escultura de san José con el niño, hecha por José de Cora que, al parecer, es una escultura de vestir que se sacaba en procesiones.[32] También la escultura del santo titular de la iglesia de San Matías, de talla entera, pero vestida, según Fernández de Echeverría y Veytia la adjudica al artista.[33] Como una de las mejores obras del escultor se presenta la escultura de san Pedro de Alcántara de 1778 en su altar en el convento de San Antonio, la cual no fue colocada en el centro del retablo, ya que tuvo que dejar su lugar a una Inmaculada Concepción, trabajada por el mismo artífice y que había quedado muy hermosa.[34] En la misma iglesia menciona una escultura de san Juan Nepomuceno, una imagen de bulto, ricamente vestida.[35] En la iglesia del convento de San Agustín ubica dos cabezas, de san Agustín y santa Mónica, y una Virgen María en el altar de Nuestra Señora de la Consolación, que fue estrenada el día 2 de septiembre de 1750.[36] En ambos casos el autor nombra a los padres que encargaron las obras. Además menciona que el mismo artista mudó cabeza y manos de la imagen titular del altar de Nuestra Señora de los Dolores.[37] Más adelante identifica como obras del "famoso estatuario Cora" a un san Ignacio y un san Francisco Javier de menos de media estatura en el altar dedicado a san Miguel en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios.[38] Como última obra menciona a un san Joaquín en la iglesia del convento de las Capuchinas.[39]

La otra fuente contemporánea a los Cora proviene del arquitecto y orfebre José Manzo (1789-1860). Él conocía bien a Zacarías Cora y en su descripción artística de *La Catedral de Puebla* de 1844 menciona los trabajos de los Cora, aunque sin tener el cuidado de especificar exactamente a quien de ellos se refiere. La caracterización de José Manzo en cuanto al arte de "Cora" (seguramente José) es la siguiente:

[31] Fernández de Echeverría y Veytia, 1962, *op.cit*., p. 208.
[32] *Ibid.*, p. 214.
[33] *Ibid.*, p. 243. Nota de Castro Morales: hoy la escultura ha sido sustituida por una de yeso.
[34] Fernández de Echeverría y Veytia, *op.cit.*, p. 307.
[35] *Ibid.*, p. 308.
[36] *Ibid.*, p. 340.
[37] *Ibid.*, p. 342.
[38] *Ibid.*, p. 391.
[39] *Ibid.*, p. 472.

> Cora, célebre estatuario poblano, cuya memoria hace honor á su patria, pues sin visitar a la Europa ni tener escuela ni modelos en que formarse, en fuerza de su natural talento, sacó la escultura del atraso en que estaba en su tiempo, como lo prueban las obras de sus maestros y coetáneos. No nos aventuramos á decir que, así como es muy justo el que se le tributen al gran Rafael los elogios de que es digno como restaurador de la pintura en Europa, así este célebre profesor merece de los poblanos que sea eterna su memoria.[40]

En su texto no caracteriza a los escultores ni describe sus obras, nada más las nombra indicando el lugar donde se localizaban. Entre las esculturas hechas por Cora menciona la de san José en su altar[41] y en la capilla de san Nicolás Obispo "[...] en el retablo principal, en un nicho con cristales, sobre una peana de plata, la hermosa estatua de San Nicolás". Indica que en la misma capilla se encontraba una "[...] de Nuestra Señora del Carmen, del mismo Cora, y, en otro nicho pequeño, una estatua de San Juan Nepomuceno."[42] Aquí la frase no es completamente clara, por tanto no se sabe si Manzo también atribuye el san Juan Nepomuceno a Cora o no. Después nombra una estatua de la santísima Virgen de los Dolores en la capilla del Redentor[43] y también un san José de una vara en un altarcito lateral del sagrario.[44] En cuanto a la escultura de san Pantaleón en la capilla de nuestra señora de las Nieves opina que parece ser de Cora.[45] De autoría de José Zacarías Cora, "digno discípulo y sobrino del antiguo Cora", identifica en el adorno exterior del coro un san Juan, que forma parte de un calvario ubicado en el retablo central de las Ánimas.[46]

1.3. LOS CORA EN LA OPINIÓN DEL SIGLO XIX

Los autores del siglo XIX son los primeros que proporcionan datos que van más allá de una nómina de los escultores Cora y sus obras. Dejan una valoración del trabajo de los artistas, una caracterización de los integrantes de lo que algunos califican como "escuela", así como datos sobre la recepción. Ésta información se encontrará a lo largo de la historiografía mexicana.

---

[40] *La catedral de Puebla. Descripción artística de Don José Manzo*, publicada en el *Liceo Mexicano* el año de 1844, Puebla, Talleres de Imprenta El Escritorio, 1911, p. 21.
[41] Manzo, *op. cit.*, p. 21.
[42] *Ibid.*, p. 28 y ss.
[43] *Ibid.*, p. 29.
[44] *Ibid.*, p. 75 y ss.
[45] *Ibid.*, p. 21.
[46] *Ibid.*, p. 33.

1.3.1. El *Álbum artístico 1874* de Bernardo Olivares Iriarte

El único texto extenso y detallado sobre la llamada "Escuela de Cora" se encuentra en el libro intitulado *Álbum Artístico*, escrito en 1874 por el escultor Bernardo Olivares Iriarte y publicado hasta en 1987 por el entonces secretario de cultura de Puebla, Efraín Castro Morales, quien tomó en sus manos la edición del manuscrito encontrado en la Biblioteca Palafoxiana, enriqueciendo el texto con notas y un estudio preliminar. Como ya lo indica el título, el *Álbum Artístico* más que un ensayo o estudio sobre las artes en Puebla, es una colección de escritos de diferente índole, los cuales van intercalados por dibujos hechos por el autor, que en la mayoría de los casos no tienen ninguna vinculación con los textos. Éstos fueron escritos en diferentes épocas, algunos ya habían formado parte de albumes anteriores, otros habían sido publicados aparte en el siglo XIX. Se sabe de tres albumes, el primero se perdió; el segundo se encontró en la Universidad del Norte de Texas, se trata de un escrito de los años 1855-1862 con añadidos posteriores. Aunque en el dibujo inicial aparecen los nombres de dos escultores Cora (José Villegas Cora, el mayor, y Zacarías), este escrito no tiene ningún capítulo dedicado a ellos,[47] a diferencia del tercer *Álbum* que enseguida se analizará donde un capítulo entero se ocupa de la escultura en Puebla (Fig. 1).

Para apreciar e interpretar el contenido del libro es indispensable conocer la personalidad, la vida y el perfil estético del autor, por consiguiente se hacen algunos comentarios acerca de Bernardo Olivares, quien agregó su algo idealizada autobiografía en la parte de los apuntes sobre escultura, la cual Efraín Castro contrasta en el estudio preliminar con datos encontrados en los archivos de Puebla. Como síntesis de esta información aquí el siguiente panorama: Bernardo Olivares nació en 1814 como el cuarto de ocho hijos; su padre, Bernardo Olivares y Ramos, escultor, realizó su aprendizaje en el taller de José Villegas Cora el joven, por tanto posiblemente proporcionó información para el texto sobre los Cora. A Bernardo hijo le gustaba el arte, más no ejercitándolo como oficio para su sustento, lo que le atraía de él eran los estudios teóricos. Sin embargo, se vio forzado a aprender el oficio de escultor con su padre, y al fallecer éste le sirvió al momento de tener que ayudar en la manutención de la familia. Sus protectores en la carrera artística fueron el arquitecto José Manzo y el escultor José María Legaspi. Olivares estudió en la

[47] Sólo existe un "Catálogo de los escultores más notables desde el célebre Cora asta los precentes; con la indicación de algunas de sus obras". Se trata de un enlistado de los mismos artistas que se presentan en el *Álbum artístico 1874*. El segundo *Álbum* está por publicarse por la Dra. Kelly Donahue Wallace de la University of North Texas. En el texto dedicado a Julián Ordóñez se menciona brevemente a Zacarías Cora en el contexto de que José Manzo y Julián Ordóñez solían reunirse en su taller.
(http://digitalcollections.smu.edu/cdm4/results.php?CISOOP1=all&CISOFIELD1=CISOSEARCHALL&CISOROOT=%2Fmex&CISOBOX1=album+artistico, 07.03.2013)

Academia de Bellas Artes de Puebla donde después fue profesor de dibujo, además colaboró en la Academia de Dibujo fundada hacia 1868 y tuvo un Gabinete de Dibujo para niñas y señoritas. También ejerció el oficio de escultor, en un taller de su propiedad con algunos discípulos. Gran parte de las obras que se le encargaron eran destinadas a monumentos públicos, las cuales no se conservaron. Las esculturas religiosas de su autoría no sobresalen desde el punto de vista artístico, por lo tanto en la actualidad es conocido más por sus textos que por su obra escultórica. Bernardo Olivares murió en 1876.[48]

El *Álbum* que ahora se analiza se compone de un total de dieciocho textos y notas sobre artistas, obras pictóricas y edificios religiosos de Puebla. Muchos de ellos son de carácter anecdótico y describen personajes y costumbres. Igual que los dibujos, muchos textos muestran el gusto por observar las costumbres, otros revelan los conocimientos del autor sobre el arte local y su formación academicista. Hay una nota sobre la enseñanza escultórica que acompaña un dibujo (Fig. 2) donde dos genios están coronando a la personificación de la escultura, rodeados de otros genios que llevan atributos del ejercicio de escultor (buril, libros y dibujos de geometría, dibujo de hombre desnudo, texto escrito). La nota refleja el paso del sistema gremial a la enseñanza académica, el cual dejó sus huellas en la situación de la enseñanza en Puebla:

> No todos los que saben, saben enseñar. Esta es una verdad que la experiencia tiene demostrado. Sea por esto o por otra causa que no sabemos, los profesores de escultura, mis próximos antecesores, no dejaron un discípulo formado capaz de producir una obra que por ella se le calificase de maestro. Desde la época de Cora que instruyó un número relativamente considerable a lo que llamaron "Escuela de Cora", porque siguieron su manera, no daban esperanzas los que se dedicaban al arte de formarse unos profesores; hasta que se instruyeron los que hoy existen en esta ciudad, todos discípulos míos; los que trabajan sus obras, unos con gran aplauso y otros al menos bien recibidas, debido a su aplicación, a su talento y también a la eficacia con que contribuí, haciendo cuanto pude. Como un recuerdo a este fin, consigno el presente dibujo, en que los genios coronan al busto de la escultura, en cuya guirnalda constan los nombres de mis discípulos, que ofrezco al Arte como el más aficionado. Bernardo Olivares.[49]

Los tres escritos más largos del libro son "Apuntes artísticos relativos a los adelantos de la escultura en esta ciudad de Puebla", "Noticias tradicionales de la Catedral de Puebla de los Ángeles" y "Carta al Señor Pina, profesor de pintura de la Academia de la Capital de México, sobre la historia de la pintura". El primer texto es de suma importancia para el estudio de la

[48] Olivares, *op. cit.*, pp. XXVI-XXXIII y pp. 39-44.
[49] *Ibid.*, p. 55.

escultura de Puebla, puesto que menciona nombres, obras y caracterizaciones de los escultores de la llamada Escuela de Cora. En lo relativo a la descripción de la Catedral en gran parte recopiló el escrito del arquitecto José Manzo sobre dicho edificio. El texto sobre la pintura es calificado por Efraín Castro como una de las más antiguas historias de este arte en México, incluso la primera con carácter regional, aunque poco apreciada por los investigadores de principios del siglo XX.[50] Olivares da información acerca de los pintores que él estima como los más notables, la cual queda reducida, porque durante el sitio de 1863 se perdió el registro que el autor había realizado acerca de las pinturas poblanas. Para el tema de la presente investigación interesa la última parte de esta carta, dado que Olivares hace una comparación entre los adelantos de la pintura y la escultura en Puebla, ideas que sirven de complemento al texto sobre la escultura.

> Antes, no dejaré, sin embargo, de dar algunas razones a la observación "de que la escultura no caminó a iguales pasos que la pintura en México". Es positivo que las obras de escultura no estuvieron a esa altura, pero en Puebla tuvimos un escultor que cuarenta años antes, lo menos, que viniera Tolsá hizo tales adelantos, que sorprendió en aquella época y hasta hoy son apreciadas sus obras. No dejaré de hacer también la observación, de que los escultores carecieron absolutamente de elementos, mientras los pintores contaron desde luego con buenos grabados que estudiar de las obras más célebres de los grandes artistas que florecieron en esa época en Europa, y de ellos andan aún todavía entre nosotros algunas reliquias de estas antigüedades, en que en varias de estas estampas he encontrado, en el reverso, las firmas, de los pintores a quienes sirvieron. Además, no dejaron de llegar algunas pinturas originales de lo mejor, lo que ciertamente fue un recurso para los adelantos de aquellos profesores.[51]

Olivares consideró que los modelos a seguir por los escultores debían ser esculturas en materiales sólidos (no en madera), cuyo transporte resultaba complicado, por tanto no se encontraban al alcance de los escultores en México. Vio otro obstáculo en la demanda de obras, puesto que se solicitaban esculturas de vestir y esculturas dedicadas a retablos, sin autonomía:

> ¿Qué idea artística podían sugerir estas obras?. En cuanto a las estatuas de ropas talladas, que es la verdadera escultura en que pudieran adelantar, no se les dio ninguna importancia, y sólo procuraron los interesados se hicieran como complemento de la obra de talla de aquellos retablos de una arquitectura desarreglada, de quiméricas composiciones, según el gusto de Churriguera.[52]

[50] *Ibid.*, p. XXXIII.
[51] *Ibid.*, p. 99.
[52] *Ibid.*, p. 100.

Estas esculturas, según el autor, fueron encargadas a los artífices del barrio de Santiago, obras que debido a su mala calidad se utilizaban después para el fuego de los hornos de cal. Este comentario le sirve a Olivares para demostrar la calidad del trabajo de los escultores Cora:

> Todas estas circunstancias hacen notables los adelantos del escultor don José Villegas Cora, de quien al principio aludimos, pues este artista, sin elementos y sólo con su aplicación e inteligencia consiguió extraordinarios adelantos, y para convencerse de ello basta cotejar sus obras con las de sus antecesores y contemporáneos, además este escultor formó discípulos que siguieron su carácter y estilo, con éxito, procurando los adelantos hasta donde su aislamiento se los permitió, y a esto han llamado en esta ciudad "Escuela de Cora". Pero este es un caso excepcional que no destruye la opinión que la escultura, en lo general, en este país no llega a la altura que la pintura, pero que también es una evidencia los adelantos y mérito de las obras de Cora. Una vez un afecto a las artes, con buenos conocimientos, examinaba tres esculturas de este artista que formaban el grupo del "Nacimiento", y advirtiendo las cualidades de la obra, decía: "que no podía creer que un artista, sin elementos ni escuela, hubiera llevado el mérito de sus obras a tal altura" y añadió "los pintores de la época de Cora, respectivamente no avanzaron en su obra lo que Cora en las suyas". No soy de esta opinión, pero sí he creído que se deben estimar sus adelantos tanto como los de otros artistas.[53]

Termina con un comentario que aclara que el texto "Apuntes artísticos relativos a los adelantos de la escultura en esta ciudad de Puebla" fue escrito mucho tiempo antes y que sobrevivió las calamidades de la situación histórica. Para el tema de investigación es el más relevante del *Álbum*, por tanto se verá más detalladamente. En una nota, en la primera página, el autor aclara que le sirvió el borrador de la primera versión del año 1853. Se trata de un texto dividido en partes. Al inicio se describen las "Primeras esculturas", "Esculturas de cartón y quimite" y "Esculturas de madera sólida", para luego llegar a la parte más valiosa y extensa, la descripción de la Escuela de Cora. Esta descripción comienza con José Villegas Cora, el maestro, sigue un apartado sobre la Escuela de Cora y luego otro acerca de los discípulos de ésta, divididos en dos generaciones. Ocho escultores (Zacarías Cora, José Villegas, Antonio Villegas Cora, el maestro Escamilla, el maestro Basilio, el maestro Señor Juan Lugardo el maestro Juanito Cora y Juan del Carmen) forman la primera generación que estudió directamente con el maestro Villegas Cora.

José María Caballero, Miguel Castillo Rosete y Bernardo Olivares y Ramos integran la segunda generación, que aprendió de la primera. Después de la descripción de la Escuela sigue un apartado llamado "Apéndice a los apuntes artísticos" donde se considera la generación de escultores a la que pertenece el autor, presenta un resumen y las conclusiones de los apuntes. El

[53] *Idem.*

capítulo termina con una lista de escultores, titulada “Lista nómina de los escultores más notables pertenecientes a lo que se llamó Escuela de Cora y de los que les sucedieron hasta la presente época, que forma un período de cien años”.

Es revelador observar el desarrollo de la argumentación que utiliza Olivares para resaltar la importancia de José Villegas Cora y de su taller. Antes de hablar de las primeras esculturas en Puebla, Olivares ofrece una especie de introducción donde subraya la importancia de las artes liberales que sirven para guardar el conocimiento, recordar las victorias y representar la fe. Según este autor las artes están inscritas en un proceso de perfección que depende de las sociedades y de las ideas que se manejan en ellas. Para comprobar lo dicho, enumera grandes personalidades de la historia y los artistas que se encontraron a su lado. Así, siguiendo el modelo de la evolución del arte, opina que la perfección de las artes se encontraba en la antigüedad, después hubo una época oscura que era la Edad Media, para posteriormente dar paso a un renacimiento de las artes en Italia, seguido por los demás países de Europa. Los artistas que nombra, son primero los griegos famosos (Apeles, Zeuxis y Fidias), luego menciona, sobre todo, pintores del Renacimiento italiano (Cimabue, Giotto, da Vinci, Rafael, Miguel Ángel), así como escultores y arquitectos españoles del Renacimiento en España (Covarrubias, Berruguete, Herrera, Becerra). Concede gran importancia a la historia, entendida como historia de personalidades. Olivares concluye que “[...] el adelanto de estas artes es debido a la ilustración [...]”, opinando que respecto a Puebla no existe tal ilustración artística y, por ende, no puede haber arte de calidad. La única razón de la existencia del arte es la necesidad que tiene la religión de contar con imágenes de santos, ya que el gusto artístico casi no se encuentra. El resultado es, citando a Olivares: “Los adelantos y progresos de la escultura se deben marcar con el apreciable nombre de Cora; véase lo que se hizo antes que apareciera este artista y sólo se hallarán figuras de santos deformes y sin la más mínima cualidad artística”.[54]

Después de esta introducción sigue la descripción de las primeras esculturas en Puebla las cuales reciben una opinión negativa al ser calificadas como “obras sin gusto”, trabajadas toscamente. No obstante, Olivares no puede negarles una cierta novedad a las esculturas de caña, dedicándoles una descripción que deja claro que no respetan el ideal del cuerpo humano, pero que tienen valor por su antigüedad y la veneración que reciben. Siguen las esculturas de cartón que aumentan en calidad en comparación con el apartado anterior, mientras las esculturas de quimite (o árbol de colorín) son calificadas negativamente, incluso el autor opina que muchas

[54] *Ibid.*,, p. 20.

piezas eran muy deformes, y que por tal razón no habla de ellas. El siguiente apartado habla de las esculturas de madera sólida, es decir del material con el que tendrán relación los escultores de del taller de los Cora. Las obras anteriores son descritas como de muy mala calidad, fueron realizadas en el barrio de Santiago, lugar donde, según el autor, en el siglo XVI se asentaron todos los escultores, para responder a las necesidades del auge constructivo de las iglesias y transmitieron sus conocimientos de generación en generación. Con ello Olivares construye toda una tradición, que habría que compaginar con los hallazgos de fuentes documentales para esta tesis.[55] Para explicar la supuesta mala calidad de las esculturas descritas con palabras como "brusco", "descuidado", "tosco", "repugnante", Olivares voltea hacia España, de donde llegó el estilo barroco a México, al cual denomina el "desarreglado gusto", causado, según él, por "algunos inexpertos y poco inteligentes arquitectos que se dejaron seducir de la profusión de adornos". Sin embargo, menciona y da ejemplos de la existencia de obras diferentes a las descritas en los apartados anteriores, pero los atribuye a manos de artistas españoles. Esta supuesta falta de una tradición de buenas obras se revela como una construcción de Olivares, ya que Efraín Castro presenta datos de algunas de las esculturas mencionadas, que afirman que eran de escultores y doradores poblanos (Juan Salguero Saavedra, Andrés Pablo y Juan Cejalvo). Después de haberse referido así de manera genérica a las esculturas poblanas, sin dar nombres de posibles creadores, Olivares llega a la siguiente conclusión:

> Por estas primeras obras de nuestros antepasados que se han analizado se ve con excepción de muy pocas, que se creen de artistas extraños, no se halla en todas ellas cosa que indique el más leve adelanto. Estas obras sin cualidades artísticas fueron las que se trabajaban y debían de ser los modelos de la enseñanza de un artista, que así de tan tristes y agravantes circunstancias se había de sobreponer a estos grandes obstáculos con su elevado talento, haciéndose una notabilidad. Esta notabilidad había de ser *Cora*".[56]

Con esta introducción el autor da pie a la descripción de José Villegas Cora, el gran maestro. Nació a principios del siglo XVIII y murió en 1786. Es presentado como un personaje con alto nivel de educación, pues estudió "latinidad", filosofía, francés e italiano con los jesuitas. Es el gran genio que lleva el arte dentro y no necesita instrucción: "Cora, como artista, fue un genio que, al conocer los miserables recursos con que debía de contar para sus adelantos, abandonó la

[55] Según Castro Morales, en los siglos XVI y XVII estos oficios se encontraron en el centro de la ciudad, solamente en el XVIII algunos escultores con renombre se mencionan en este barrio.
[56] Olivares, *op. cit.*, p. 24.

senda marcada por sus antecesores y maestros para creárselo por sí solo". Al momento de caracterizar las esculturas de este artista, Olivares brinda exclusivamente criterios positivos: Villegas Cora recurrió a lo natural, respetó las reglas de la gravedad, no exageró, el acabado de sus obras es muy bueno, éstas tienen verdad, gracia artística y belleza, el estilo es sencillo, fácil y sin pretensiones caprichosas, logrando así una composición bella y agradable. El artista buscó, igual que los buenos pintores de su época como Magón, Ibarra y Zendejas la hermosura en todas las partes de la obra. Se menciona que Villegas Cora conoció el éxito tanto en la ciudad de Puebla como en los alrededores. También obtuvo logros en cuanto a la parte artística de la escultura y la mecánica de construcción, pues fue innovador. Su técnica se caracteriza por ser ingeniosa, no mecánica:

> Falto de escuela, sin luces académicas, practicaba los modelos que debían de servirle para sus obras muy pequeños, de barro endurecido y con fierros de corte, en ellos sólo tomaba del original a un por mayor, dejando correr después su gusto artístico arreglado a la composición que tenía en proyecto; por tal motivo, los accidentes y partes mínimas se advierten ejecutados sin premeditación y algunas arbitrarias.[57]

Realizó estudios de anatomía en los lugares de baños durante los días festivos, según habrían comentado sus discípulos. Tampoco le faltó la parte teórica, pues Olivares menciona libros sobre proporciones (Arfe, Arce, da Vinci) que habían sido propiedad del artista y estaban firmados por él. En cuanto a la policromía el autor dice que Villegas Cora perfeccionó también esta parte de la escultura de manera artística.[58] En esta caracterización del artista, además del tópico del genio, se repiten algunos tópicos de la tradición de las *Vitae*: no necesita instrucción, porque ya domina su arte, hace estudios anatómicos, mejora lo que ve en la naturaleza, es admirado en todas partes.

A la presentación del maestro sigue un apartado sobre la "Escuela de Cora" en general donde Olivares distingue entre "artistas verdaderos y mecánicos imitadores", haciendo nuevamente énfasis en que el maestro Cora buscó siempre la libertad artística y que sus obras estaban llenas de originalidad imaginativa, refiriéndose así, de manera indirecta a la pugna de las diferentes ramas artísticas por pertenecer a las artes liberales. El autor deja claro que "[...] la belleza es lo más importante de todo por ser una cualidad precisa de la perfección, pues el mayor

[57] *Ibid.,* p. 26.
[58] Estas apreciaciones aparecen en el resumen de la Escuela de Cora que Olivares proporciona al final. Como menciona Castro Morales en las notas 86-88, p. 136, los libros referidos deberían ser :"Varia conmesuración para la escultura y Arquitectura Por Juan de Arphe y Villafañe [...]" de 1763, "Arce y Cacho, Celendonio Nicolás: Conversaciones sobre la Escultura [...]" de 1786 y los tratados de Leonardo da Vinci.

defecto que puede tener una obra es carecer de belleza". En cuanto a José Villegas Cora admite que también el maestro grande, como todo artista, tuvo sus defectos, pero que estos se debían a la falta de escuela, las ideas dominantes de su época y a la obligación de satisfacer los requerimientos de los clientes.

En los apartados siguientes, dedicados a los discípulos de José Villegas Cora, Olivares presenta algunos datos biográficos –que no siempre corresponden con los datos encontrados por Efraín Castro en los archivos– los caracteriza como artistas y amplía la información al enumerar las esculturas que llevó a cabo cada uno. Comienza con el sobrino de José Villegas Cora, Zacarías Cora, cuyas obras las considera "llenas de mérito, sin llegar a las del maestro grande". Estudió la teoría del mismo modo que su tío e incluso formó una colección de libros, más que aquel se dedicó al estudio de los desnudos, pero según Olivares exageraba la representación anatómica. El autor intercala el siguiente comentario sobre la calidad de las esculturas antes de policromarlas: hubiera sido mejor dejar la madera a la vista. Comenta que Zacarías Cora tuvo gran aceptación en su tiempo y al final de su vida vivió aislado del mundo, solamente entregado al arte. La descripción que sigue es la de José Villegas, otro sobrino de José Villegas Cora, quien según este autor adoptó el apellido Cora. Es presentado como una persona humilde, un buen práctico sin los conocimientos teóricos de los artistas antes mencionados. Ya se nota una degeneración en cuanto a la calidad artística, este artista fue menos erudito que los anteriores, aunque también tuvo un gran logro: era muy hábil en la representación del ropaje. A razón de esculpir fisonomías desagradables, Olivares dice que sólo realizó obras de talla, pero ninguna escultura de vestir. A veces sus esculturas eran demasiado adelgazadas y con movimientos exagerados. Continúa Antonio Villegas Cora, hermano mayor del maestro, presentado como buena persona. Su especialidad eran las encarnaciones especialmente las de las obras de su hermano menor. Los cinco artistas que a continuación se mencionan son los menos apreciados, pues existe poca información sobre ellos. Son el maestro Escamilla (uno de los primeros aprendices del "gran maestro"), el maestro Basilio (con buen gusto, destreza en ropas, gracia de rostros, pies y cabellos), el Señor Juan Lugardo (Olivares ve timidez en sus obras), el maestro Juanito Cora (hermano de Zacarías, con capacidad escasa, pero sacando lo agradable del estilo Cora) y Juan del Carmen. Éste, a quien Olivares considera el menos avanzado, cumple la función de testigo, fue el último discípulo de José Villegas Cora, y terminó su enseñanza con José Villegas. Al parecer transmitió información al autor, quien comenta: "[...] nos complacíamos

oírlo hablar de los artistas de su época."[59] Falleció en 1834. Con estos artistas Olivares termina la descripción de la primera generación de seguidores, advirtiendo que sólo Zacarías Cora y José Villegas tuvieron discípulos quienes continuaron el estilo del maestro José Villegas Cora.

José María Caballero es el primer miembro de la segunda generación que se menciona. Se lo describe como un artista instruido en la teoría y muy detallista en la práctica. Olivares opina que sus obras eran dignas de quedar sin policromía, aunque Caballero mostró igual delicadeza en la encarnación como en la escultura. Falleció el 5 de enero de 1850. Del siguiente escultor, Miguel Castillo Rosete, se proporciona poca información, sólo se considera su cercanía estilística con el taller de los Cora y su habilidad en los ropajes; murió el 14 de diciembre de 1869 a los ochenta años de edad. Era hijo del destacado carpintero que construyó "[...] los más lúcidos [sic] retablos en el siglo pasado y otras obras difíciles de carpintería".[60] Por último se presenta a Bernardo Olivares y Ramos, padre del autor, quien tuvo la mala suerte de no poder terminar su instrucción artística, pues como opina su hijo "[...] si su aprendizaje hubiera sido al menos como el de sus contemporáneos, habría salido de los mejores discípulos de la Escuela de Cora".[61] Falleció el 19 de octubre de 1833 a los 54 años de edad. El autor concluye que con su padre terminó la Escuela de Cora, debido a que ninguno de los tres artistas mencionados formó discípulos que siguieran con este estilo.

El siguiente apartado contiene el "Apéndice a los apuntes artísticos", el cual presenta un breve resumen de los apartados anteriores, para después mencionar la Academia de Dibujo de Puebla, dar alguna información sobre el escultor José María Legaspi, originario de México, y enumerar los aprendices y profesores de escultura alrededor de 1830, entre ellos, el autor mismo, con cuya autobiografía finaliza. En ésta se muestra como una persona aficionada al arte, aunque no a la parte mecánica, relata su difícil camino a los estudios y cómo finalmente llegó a ser escultor. En una segunda parte del apéndice, Olivares da a conocer sus conclusiones sobre la escultura en Puebla: aparece un resumen de las características de los artistas más importantes, como son José Villegas Cora, Zacarías Cora, José Villegas y José María Caballero; opina que todos los maestros que ha tratado ayudaron con un grano de arena en beneficio del adelanto del arte escultórico en la ciudad de Puebla. Conforme con su concepción de progreso y perfección del arte llega a las siguientes conclusiones: todavía existe escultura policromada, aún no se llega a la perfección, puesto que la escultura *esencialmente artística* no es ésta, la sociedad todavía no

[59] Olivares, *op. cit.*, p. 35.
[60] *Ibid.*, p.37.
[61] *Ibid.*, p. 38.

alcanza el grado de civilización necesario: "[...] esto depende de que el gusto por esta obra se haya generalizado en la sociedad; que los afectos y amantes de ella la comprendan en la suma perfección de su excelencia".[62] Las frases que terminan el texto están dedicadas a reflexiones generales sobre escultura y todas reflejan su punto de vista neoclasicista. Trata del rechazo de la policromía y de los ojos de vidrio en favor de las características propias del material trabajado. Además Olivares establece una separación entre obras religiosas y esculturas de otro tipo, ya que las primeras no cuidaban lo artístico por cumplir con otros objetivos.

Al considerar estos últimos comentarios de Olivares y las descripciones del desarrollo de la escultura en Puebla, es posible captar los conceptos que tiene el autor sobre cómo tendrían que ser una escultura y un escultor ideal. Según Olivares existen ciertas reglas para hacer una escultura. No debe hacerse solamente de manera mecánica imitadora, dado que esto muestra una inteligencia corta, más bien hay que usar la imaginación y el ingenio, mejorándola, estudiando el cuerpo humano, con conocimientos teóricos, inventando nuevos métodos, con libertad artística. Como resultado, la escultura ideal tiene que cumplir con las siguientes características generales: regirse con base en un perfecto sistema artístico y tener correcta hermosura, hay una sola manera correcta, la cual muestra la verdad, hermosura y solidez del gusto antiguo grecorromano, lo otro es desarreglado y da testimonio de gente inexperta y poco inteligente. La escultura esencialmente artística no es policromada:

> El arte de escultura en todo su rigor no necesita de colores, ni ojos de vidrio, para representar los individuos de la especie humana en todas sus formas y circunstancias, así como para expresar los afectos del espíritu que revelan las modificaciones infinitas de las sensaciones del corazón [...] La escultura, por medio de la pureza de sus contornos y las tintas que producen la maravillosa combinación de sus bultos, se realiza prodigiosamente; que la dureza del mármol, la madera o cualquier material presenten las formas tiernas y delicadas de los niños, la blanda morbidez de la juventud y los accidentes más especiales que caracterizan a la vejez. Por los mismos medios se expresan en el semblante y actitudes los sentimientos del alma.[63]

La escultura anima el material frío y sin vida del que está hecha y su belleza es lo más importante de todo por ser una cualidad precisa de la perfección dado que, según Olivares, el mayor defecto que puede tener una obra es carecer de belleza. También tiene una idea clara de cómo deben ser la ejecución y el aspecto específico de la obra. Se tiene que recurrir a lo natural, respetar las

[62] *Ibid.*,, p. 45.
[63] *Idem.*

reglas (estudios de anatomía, tomar en cuenta la gravedad), labrarla sin exageración, con cuidado en las extremidades, con un buen acabado y delicadeza, tiene que ser sencilla, fácil, sin pretensiones caprichosas, con una composición bella y agradable, con gracia artística y originalidad imaginativa. Del texto también pueden extraerse las ideas de Olivares acerca de la persona del escultor, quien debe tener valores morales, ser respetado, ingenioso, dotado de cualidades por la naturaleza, poseer talento "esclarecido", ser letrado, realizar estudios del cuerpo humano, tener empeño, aplicación y amor al arte.

Al revisar el *Álbum artístico* es posible darse cuenta que Olivares hace una descripción general de la técnica artística de los escultores y del aspecto de sus obras, haciendo solamente una enumeración de las esculturas sin agregar detalles. Como obras de José Villegas Cora menciona a la Virgen del Carmen, la Virgen de la Merced, la Virgen de San Cristóbal, "el bellísimo" san José de la Catedral, la Dolorosa de San Francisco, santa Mónica y san Agustín de los agustinos, diciendo que además había hecho otras tantas.[64] Afirma que había obras firmadas suyas de 1724, sin especificar cuáles ni en qué iglesia. Olivares narra que muchas de las mejores obras hechas por Zacarías Cora las poseía don José Antonio Cardozo y nombra los siguientes lugares donde se encuentran crucifijos elaborados por él: la Casa de Ejercicios de San Felipe Neri, la Santa Escuela de San Francisco y San José.[65] Como obra de José Villegas se nombra una estimable colección de esculturas que adornan los retablos de la nave de la iglesia de Santa Clara y todos los de Santa Teresa, san Joaquín y señora santa Ana de la fachada de la iglesia de Nuestra Señora de la Luz y las esculturas de la famosa fuente de la Plaza, esta última atribución revelada como incorrecta por parte de Efraín Castro.[66] A los demás integrantes se les atribuyen pocas obras. Olivares afirma que la autoría de las estatuas de piedra que adornan la fachada de San Francisco corresponde al maestro Escarmilla y por el parecido de la Concepción con la escultura de igual advocación en la iglesia de La Soledad ésta última también debería ser de aquel maestro. Además le atribuye unas piezas del Calvario en San Francisco, las cuales presentan características formales del taller de los Cora; su opinión de no asignarlas al "gran maestro" se basa en la clara diferencia que había al compararlas con el san Francisco y la Dolorosa, hechas por José Villegas Cora. Del maestro Basilio dice que hay obras en los conventos de monjas, por ejemplo, un Calvario en el convento de la Soledad. Juan Lugardo había elaborado el Eterno Padre en trono en el remate del retablo de las Ánimas en la Catedral, mientras que Juanito Cora

[64] *Ibid.*, p. 26.
[65] *Idem.*
[66] *Ibid.*, p. 31 y ss y p. 133, nota 63.

sobre todo trabajó en los curatos, fuera de la ciudad. De Juan del Carmen solamente menciona que se dedicó a piezas pequeñas.

En lo que se refiere a la siguiente generación, menciona que se encuentran obras de autoría de José María Caballero en las iglesias de Santa Clara, San Francisco y Santo Domingo (en esta última en el retablo principal, lo cual hace dudar del criterio del autor, porque el retablo es de finales del siglo XVII). A este artista le atribuye también el san Homobono del Carmen. Miguel Castillo Rosete es nombrado como autor de san José de Calazanz de la Academia, Moisés y la Religión del retablo principal de San José y de los Ángeles de Adoración de la Concordia. Por último, refiere que Bernardo Olivares y Ramos trabajó mucho fuera de la ciudad de Puebla, no obstante aquí se encontraba un san Felipe Neri en la iglesia de la Concordia hecho por él, mientras que las esculturas de san Agustín, Jesús Nazareno, la Dolorosa y santa Rita del convento de Agustinos fueron destruidas por el incendio de aquel convento durante el sitio de los franceses.

En el capítulo del *Álbum* que trata de la Catedral se encuentran atribuciones de obras a los Cora que no figuran en el relato sobre estos artistas, lo cual evidencia que Olivares no compaginó los dos textos. La atribución de san Pantaleón, san Nicolás Obispo, san Juan Nepomuceno, la Virgen de los Dolores y san José del Sagrario a Cora o su Escuela indica que usó como fuente el texto de Manzo, sin embargo, hay otras atribuciones que no se basan en este escrito. Se trata de la señora santa Ana y el señor san Joaquín en el altar de san José, de san Pedro en su capilla en un retablo con diseño de Manzo, estrenado en 1830, la escultura de la santísima Virgen en la Capilla de la Purísima, así como san Joaquín y santa Ana en el Sagrario; estas dos últimas obras de Zacarías Cora.[67]

Al leer el relato de Olivares, quedan ciertas dudas acerca de las afirmaciones del autor: ¿Realmente no hubo algún escultor destacado antes de los Cora? ¿Será cierto que no existieron escultores capaces contemporáneos a los Cora? También habría que cuestionar los detalles de la biografía del gran maestro, tan fuera de lo común en la época. Las descripciones que hace Olivares, tanto de los diferentes escultores como del género artístico en general, hablan de sus concepciones acerca de la escultura y el escultor ideal. Estos criterios reflejan su formación académica y sus conocimientos de tratados, que le concedieron una valoración estética rígidamente neoclásica. Aunque en la introducción plantea que sus comentarios son resultado del análisis de las obras, no presenta ningún análisis exhaustivo de alguna de ellas, sólo emite

[67] *Ibid.*,, p. 76-83.

conclusiones por lo que es difícil saber si son acertadas o no. Enumera las obras sin describirlas, por tanto resulta difícil saber a cuáles obras específicamente se refiere. Al analizar el texto de Olivares se observa que presenta obras y escultores del siglo XVIII, pero en realidad habla del XIX. En cuanto a la fiabilidad de la información y su utilidad para estudiar los escultores del siglo XVIII se debe decir que comete muchos errores de carácter histórico, demostrados en los comentarios de las notas de pie de página realizadas por Efraín Castro Morales. Por ello hay que tomar con cuidado la información histórica presentada por Olivares. También la información biográfica nunca debe tomarse al pie de la letra, pues en los comentarios Efraín Castro afirma que el autor idealizó su propia biografía, por lo que es probable que las vidas de otros escultores que presenta estén también idealizadas. Se coincide con Castro Morales en cuanto que el gran valor de este libro yace en su carácter testimonial, ya que trata de Puebla y su arte desde el punto de vista del siglo XIX. Muestra las cualidades del autor como dibujante y sus conocimientos amplios en muchos ámbitos del arte poblano. Para investigaciones escultóricas constituye una fuente valiosa, porque aporta datos relevantes acerca de los escultores que trabajaban en el período del cambio de la imaginería a la escultura neoclásica, así como de sus obras.[68] Es un buen punto de partida para la investigación, debido a que proporciona pistas por dónde debe seguir la búsqueda.

1.3.2 El *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*

En el segundo volumen del *Diccionario universal de Historia y de Geografía, obra dada a luz en España por una sociedad de literatos distinguidos, y refundida y aumentada considerablemente para su publicación en México, con noticias históricas, geográficas, estadísticas y biográficas sobre Las Américas en general y especialmente sobre la República Mexicana,* publicado en varios tomos entre 1853 y 1856 por Lucas Alamán y Manuel Orozco y Berra con el afán de reunir y difundir el conocimiento acerca de México, existe una entrada acerca de José Villegas Cora y otra acerca de Zacarías Cora.[69] El texto sobre José Villegas Cora puede considerarse fundamental respecto a la interpretación de este personaje en el siglo XIX y la recepción de sus

[68] *Ibid.*,, p. XXXIII.
[69] *Diccionario universal de Historia y de Geografía,* obra dada a luz en España por una sociedad de literatos distinguidos, y refundida y aumentada considerablemente para su publicación en México, con noticias históricas, geográficas, estadísticas y biográficas sobre Las Américas en general y especialmente sobre la República Mexicana, por los señores Lucas Alamán, Manuel Orozco y Berra, tomo II, México, 1853, pp. 543 y ss. La obra total consta de diez volúmenes.

obras. Su autor fue el presbítero Francisco Javier Miranda (1816-1864), personaje originario de Puebla, que ocupó, entre otros cargos, los de párroco de varios curatos, vicerrector del Colegio del Espíritu Santo de Puebla, director del Colegio de San Juan de Letrán de México y cura del Sagrario Poblano. Apoyó a los conservadores y fue consejero de Santa Anna en su último periodo presidencial.[70] Igual que Olivares, no pudo conocer a los principales artistas Cora personalmente, debido a que su fecha de nacimiento fue posterior a ellos. Enseguida se referirá información que proporciona Miranda y se señalarán sus semejanzas o equivalencias con el texto de Olivares, datado en la misma época, pues el *Diccionario Universal* fue publicado en 1853, año que este último autor menciona como fecha del borrador de su texto. Miranda refiere que José Villegas Cora

> [...] nació en Puebla a principios del siglo XVIII, sin que hasta hoy se haya averiguado a punto fijo el día de su nacimiento, sobre lo cual no existen otros datos, que el haber sido Cora contemporáneo del célebre pintor Miguel Cabrera, de quien existen pinturas en la sacristía de la catedral de la misma ciudad de Puebla, colocadas el año de 1732, y el haberse encontrado esculturas de aquel en el retablo principal de la iglesia de San Gerónimo, fechadas el año de 1722; cuyos datos inducen a creer que nació Cora muy a principios de aquel siglo.[71]

Seguidamente presenta información sobre su educación, similar a la proporcionada por Olivares: "Cora recibió su educación primaria con los padres jesuitas, y con ellos estudió los idiomas latino e italiano y concluyó filosofía, dedicándose luego a la arquitectura y escultura, en las que fue recibido maestro".[72] Aquí se añade el dato sobre el examen de maestro (esto confirma su pertenencia al gremio) y que también era arquitecto, dato que se debe revisar, dado que podría significar que esculpía en piedra. A diferencia de Olivares, Miranda presenta una breve reflexión acerca de la proveniencia de los conocimientos escultóricos de José Villegas Cora: "Ignórase quien hubiera sido el maestro de Cora en escultura; lo cierto es, que antes de él, no se conocieron en el país obras superiores a las que salieron de sus manos, que pudieran indicar la inteligencia y superioridad del maestro sobre el discípulo." Continúa la reflexión sobre el mismo tema, de

[70] PERAL, Miguel Ángel, Diccionario de historia, biografía y geografía del Estado de Puebla, México, Editorial Percal, 1971, p. 252 y CORDERO y Torres, Enrique, *Diccionario biográfico de Puebla*, tomo II, México, 1973, p. 447.
[71] El autor se equivoca al mencionar pinturas de Miguel Cabrera en la sacristía de la catedral poblana. Las pinturas ahí son de Baltasar de Echave Rioja y de Luis Berruecos.
[72] Olivares: "[...] estudió latinidad y cursó filosofía bajo la protección de los jesuitas, y, por una inclinación particular, se instruyó en los idiomas francés e italiano con sus mismos protectores, instrucción, en aquellos tiempos desconocida en la generalidad de todos y muy rara aún entre los literatos". (p. 25)

manera semejante a la realizada por Olivares, pero añadiendo un comentario comparativo con la situación en Florencia en la época de Rafael:

> Nacido Cora en un suelo donde no abundan los modelos de la belleza, y sin tener, como Miguel Ángel, otro Granaccio que le introducese al jardín de los Médicis para estudiar las famosas estatuas antiguas y modernas, el escultor poblano a su vez, supo como el toscano, abandonar la senda que le habían marcado sus antecesores, para crear una escuela nueva que diese un ser desconocido a la escultura.[73]

La siguiente cita sobre la manera cómo Cora hizo sus esculturas tiene una correspondencia casi exacta con las palabras de Olivares: "Llevado Cora de las inspiraciones de su genio extraordinario, perfeccionado por el profundo y detenido estudio de la naturaleza, plantó con atrevimiento sus estatuas, observando las leyes de la gravedad y comunicando acción y movimiento a las actitudes, sin exageración ni violencia en las contraposiciones".[74] Expresa la belleza idealizada de los rostros de manera diferente a como lo hace Olivares, pero con el mismo contenido: "En lo que más admira el talento del artista, es en la hermosura y expresión noble y encantadora que dio a las cabezas: nótase en los semblantes una belleza ideal y sublime, que en vano se intentaría encontrar en los tipos naturales".[75] Una descripción que no tiene equivalente en el texto de Olivares es aquella relacionada con el genio de Cora, la cual también está basada en una comparación con Rafael y en el ideal de la belleza, tal como se concebía en el Renacimiento: "Cora, así como Rafael y los grandes genios, tomaba los modelos de lo bello de la abundancia de su ingenio, enriquecido por la mano del Supremo Creador de las hermosuras, y no como otros artistas, que dejan en sus obras las huellas y la expresión de la hermosura humana". Casi con las mismas palabras que Olivares explica el manejo de paños y el acabado: "Dedicóse Cora también muy particularmente al estudio de los ropajes, conciliando en sus ejecuciones la verdad en los pliegues y orillas con la gracia artística, resultando así un acabamiento en los pormenores y

[73] Olivares: "Cora, como artista, fue un genio que, al conocer los miserables recursos con que debía de contar para sus adelantos, abandonó la senda marcada por sus antecesores y maestros para creárselos por sí solo" (p. 25).
[74] Olivares: "Recurrió al natural, como han hecho otros artistas, y dio nuevo ser a la escultura. Plantó bien sus figuras, observó las reglas de gravedad, dio movimiento a sus actitudes sin exageración en las contraposiciones" (p. 25).
[75] Olivares: "En la fisonomía de las cabezas, la parte en que dedicó su esmero, fue la belleza, aplicando toda su capacidad, y para la que no halló modelos en qué estudiar, pero dotado de esta cualidad por naturaleza, desarrolló una manera particular que en aquel tiempo sorprendió y en el día es la que más le acredita y da una grande estimación a sus obras" (p. 25).

extremidades, y un gusto particular que hasta entonces había sido desconocido".[76] De igual manera que Olivares refiere que "[...] los trabajos de Cora formaron el gusto artístico de los escultores de Puebla"[77], y narra con coincidencia casi literal al texto de aquel que "[...] su estilo es fácil y sencillo sin pretensiones caprichosas. Cora, lo mismo que los célebres pintores de su época, Magon e Ibarra, y posteriormente Cendejas, buscó la hermosura en todas las partes componentes, hasta el estremo quizas de renunciar otros méritos del arte".[78] El análisis de la composición de las obras, de su hechura y de sus modelos presenta una semejanza casi textual con el escrito de Olivares:

> Todas las esculturas de Cora presentan un conjunto agradable y correcto, porque todas están trabajadas con estudio profundo de las actitudes, formas, ropajes y coloridos, ejecutados por una mano diestra. Cora no sólo, como se ha dicho, enriqueció la escultura comunicándola un gusto nuevo, superior acaso al de las escuelas más célebres, sino que mejoró la parte mecánica del arte y la proveyó de recursos para concluir las obras con finura y pulidez. Creó un método particular para plantar las figuras, buscando el contorno por medio de cuadraturas. Esto hacía que desde el principio agradasen tanto sus trabajos, que concluía con la limpieza que se hace sobre el mármol, sin recurrir a enmendaturas de otros materiales. Sin directores, sin estudios académicos y sin otros ejemplares de buen gusto, que quizás algunas estatuas napolitanas que los padres jesuitas hicieron venir para el culto de sus iglesias, Cora formaba sobre barro los modelos que debían servirle para sus obras, tomando del natural un por-mayor, sobre el cual dejaba correr su genio.[79]

Aquí es importante poner énfasis en la información acerca de que las esculturas napolitanas pueden haber servido de modelo a las obras de José Villegas Cora. Más adelante, y de manera similar a Olivares, Miranda proporciona información acerca de la recepción de las obras por

[76] Olivares: "[...] y examinó bien los paños buscando en ellos no sólo la verdad en los pliegues y orillas, sino también mucha gracia artística en su ejecución. [...] Cora produjo en sus obras un gusto exquisito y un acabamiento en las extremidades y pormenores, hasta entonces desconocido en sus antecesores y contemporáneos" (p. 25).
[77] Olivares: "[...] esta manera del carácter en las obras de Cora formaron el gusto artístico en esta ciudad" (p. 25).
[78] Olivares: "Su estilo es sencillo, fácil y sin pretensiones caprichosas; Cora, lo mismo que los buenos pintores de su época, Magón, Ibarra y Zendejas, buscó la hermosura en todas las partes componentes de sus obras." (p. 25).
[79] Olivares: "En las formas, en las actitudes, en los ropajes y coloridos, procuró reunir un conjunto que formase una composición bella y agradable" (p. 25) "Cora no sólo mejoró la parte artística de la escultura, sino también la mecánica de construcción, la proveyó de nuevos recursos para concluir las obras con mayor pulidez. Estableció un método en el desbasto al poner sus figuras en la madera, buscando el contorno por medio de cuadraturas, por lo que desde estos primeros trabajos gustaban sus obras, las que concluía con la limpieza que se hace en el mármol, sin recurrir a enmendaturas. Falto de escuela, sin luces académicas, practicaba los modelos que debían de servirle para sus obras muy pequeños, de barro endurecido y con fierros de corte, en ellos sólo tomaba del original a un por mayor, dejando correr después su gusto artístico arreglado a la composición que tenía en proyecto; por tal motivo, los accidentes y partes mínimas se advierten ejecutados sin premeditación y algunas arbitrarias" (p. 26).

parte de la población: "Desde sus primeras obras llamó el artista la atención del público".[80] Continúa con la nómina de obras ejecutadas por José Villegas Cora, siendo ésta más corta que la que proporciona Olivares: "Entre las que trabajó, son muy notables la Purísima de la iglesia de San Cristóbal, y las vírgenes del Carmen y de la Merced de los conventos de la repetida ciudad de Puebla, donde existen otras estatuas del Salvador, del Patriarca y de otros muchos santos."[81] Concluye que: "Como se ha visto, Cora no era un artista vulgar. Según informes de su sobrino y digno discípulo D. José Zacarías Cora, su trato era agradable y decoroso" apoyando el valor de su trabajo con la siguiente información: "Poseía muy buenos libros, pertenecientes a su profesión, arquitectura y matemáticas, algunos de ellos firmados por el cosmógrafo D. Carlos de Sigüenza y Góngora".[82] Se refiere a la existencia de libros, igual que Olivares, aunque éste proporciona el nombre de algunos autores sin mencionar a Carlos de Sigüenza y Góngora. Miranda reproduce una anécdota muy interesante a la cual Olivares no hace mención que habla de la trascendencia del artista fuera del país y señala a José Manzo como fuente:

> El muy apreciable artista José Manso ha comunicado al que esto escribe, que D. José Ponce, hombre de toda probidad, antiguo administrador de correos de la ciudad dicha, le contó: que en el periódico intitulado "El Mercurio", que se publicaba en Madrid en el siglo pasado, vino la noticia de que en un concurso, ó como en los tiempos presentes se llamaría, exposición de bellas artes, verificado en Roma, entre las esculturas que se presentaron, fueron calificadas en primer lugar la del escultor del Papa, en segundo la del escultor del rey de España, y en tercero la de *un tal Cora de la Puebla de los Ángeles*. Muy relevante debería ser el mérito de nuestro escultor, cuando obtuvo una calificación tan honrosa en el país clásico de las bellas artes; calificación todavía más honrosa si se considera que la obra de Cora se presentó sin las recomendaciones y valimiento de los poderosos, que tanto influyen en el ánimo de los jueces, quienes suelen conceder el premio al favor y no al verdadero mérito, y por cuya razón aconsejaba el inmortal Cervantes, que los deseosos de gloria no aspirasen al premio sino al *accesit*, porque aquel lo llevaba el favor, mientras éste lo obtenía el mérito.

La información acerca del año de fallecimiento difiere un poco de la mencionada por Olivares, pero hay coincidencia en la ubicación de la vivienda: "Cora murió por los años de 1786 a 790: las

[80] Olivares: "[...] desde sus primeras obras fueron estimadas y solicitadas por toda clase de personas con el mayor entusiasmo, adquiriendo su nombre, en poco tiempo, una gran celebridad" (25).
[81] Olivares: "[...] las iglesias de esta ciudad poseen sus mejores obras; los santos patriarcas originales, que sirvieron en la fundación de los conventos y templos, se sustituyeron por los que hoy hay de este maestro, entre los que se hacen notables: la Virgen del Carmen, la de la Merced, la de San Cristóbal, el bellísimo San José de la Catedral, la Dolorosa de San Francisco, de los agustinos Santa Mónica y San Agustín, y otros muchos" (p. 26).
[82] Olivares: "Cora, el primero, revela en sus obras a más de las cualidades particulares, que siguió algunas doctrinas, como realmente fue, pues hemos tenido algunos libros de su uso firmados por él, siguió las dimensiones del antiguo Arfe. Tuvo para el estudio de la anatomía el Arce y siguió las reglas de Vinci para plantar sus figuras" (p. 44).

circunstancias de su muerte están ignoradas como las de su vida: sábese solo que acabó sus días en su casa, sita en la calle de la Acocota, rodeado de sus discípulos, y que fue enterrado en la parroquia del Santo Ángel".[83] La entrada en el *Diccionario Universal* concluye con la siguiente frase: "Acaso algún día, cuando se acabe de despertar en México el gusto por las bellas artes, junto con el noble orgullo nacional, sea más apreciado de lo que hasta hoy lo ha sido, el genio privilegiado del 'grande maestro' Cora".

Como se puede notar en esta comparación, la mayor parte de la información coincide con lo que escribe Olivares, incluso hay coincidencias literales, pero también aumentan datos de los que que ya tenían, enriqueciéndose con los aspectos de que las esculturas napolitanas traídas por los padres jesuitas pudieron haber servido de modelo, la anécdota del premio en Roma y los libros firmados por Sigüenza y Góngora. Se enfatiza la idea de que el trabajo de José Villegas Cora guarda semejanzas con la renovación del arte en el Renacimiento florentino. Entonces, cabe preguntarse quién copió de quien, o si ésta era la información que circulaba en Puebla y era conocida por todos.

El licenciado don Manuel Orozco y Berra (1816-1881)[84] es quien redacta la entrada acerca de Zacarías Cora, la cual no guarda semejanzas textuales con la información que nos proporciona Olivares, pero seguramente sirvió de ejemplo para otros escritos. Reza de la manera siguiente:

> CORA (José Zacarías): sobrino y discípulo del anterior; nació también en Puebla en 1752. Puesto desde muy temprano en el obrador de su tío, cobró afición a su arte, y se dió a su estudio con todo el ardor del entusiasmo. Su ingenio lo llamaba a imitar la naturaleza de que parecía admirador, y su inclinación lo arrastraba a copiar el cuerpo desnudo, para lo cual se preparó con el conocimiento de la anatomía; tal vez de aquí hubiera nacido algún grupo primoroso de propio caudal si la necesidad de conformarse con el gusto de la época no le hubiera hecho vencer su deseo, para darse a la labor de bultos de imágenes de santos, los solos [sic] que se buscaban a buen precio por los devotos y por las iglesias. Su ingenio tuvo, pues, que tomar otro rumbo, y como lo más análogo con sus gustos, se entregó de preferencia a formar crucifijos. En este género sobresalió; ninguno como él supo dar a sus figuras la expresión del hombre doliente y

[83] Olivares: "Las circunstancias de nacimiento están tan ignoradas como las de su muerte; no obstante las conjeturas, por otra parte mal fundadas, que personas de juicio hacen, se supone, por buenas razones, que nació en los primeros años del siglo pasado y que su muerte ocurrió por el año de 1780. En lo que no cabe duda es que ésta acaeció en el barrio del Alto, en la casa de su propiedad, calle de la Acocota [...]" (p. 26).

[84] Originario del DF, fue historiador, geógrafo, arqueólogo y literato. Estudió en el Seminario Palafoxiano de Puebla, donde se recibió de abogado en 1847, siendo posteriormente secretario del gobierno de Puebla. En la Ciudad de México ocupó, entre otros cargos, el de director del Archivo General de la Nación. Se desempeñó como miembro de varias sociedades científicas y literarias, relacionándose con personajes importantes de la época y siendo coautor del *Diccionario Universal de Geografía e Historia*. (Peral, *op. cit*., p. 278, Cordero y Torres, *op. cit*., p. 501.)

> moribundo, dejar a los miembros descoyuntados y cotundidos toda su belleza, realzar las proporciones del cuerpo, y enseñar vigorosamente la musculatura sin exageraciones ni mentira. De esta clase, sus obras más aplaudidas son, en Puebla, el Cristo de los Desagravios en el convento de San Francisco, y un Calvario, propiedad de la familia del Sr. Cardoso. En México dejó también señales de su talento, pues vino a ejecutar algunas de las estatuas de piedra que coronan las torres de la catedral. Vuelto a su patria, las artes lo perdieron el 9 de junio de 1819, reposando su cadaver en la iglesia de San Francisco.

Aquí Orozco y Berra indica esculturas elaboradas por Zacarías que los autores anteriores no habían mencionado, es decir, la del Cristo de los Desagravios en la iglesia de San Francisco y las esculturas de la catedral de México, además proporciona una fecha de muerte diferente a la que indica Olivares. A éste lo contradice en la valoración que hace de la representación de la anatomía, a la cual juzga sin exageraciones ni mentira, apreciando los crucifijos.

1.3.3. El *Liceo Mexicano*

Existe un texto anterior a los mencionados, con los cuales guarda semejanza. Se trata del *Liceo Mexicano,* publicado en 1844 por J. M. Lara.[85] Mientras que el primer volumen recoge la descripción de la Catedral hecha por José Manzo, en el segundo aparece un apartado dedicado a los artistas Cora, que fue escrito por M. Esteva y Ulibarri y, al parecer, está inspirado en Manuel Orozco y Berra:

> Las noticias que se tienen de los dos Coras son tan cortas que casi puede decirse de ellos lo que de Cabrera, sin embargo por pequeñas que sean creemos cumplir con un deber al publicarlas, pues si esto es inútil para Puebla donde no hay aficionado que no haya admirado las obras de estos ingenios y no haya repetido sus nombres, no sucede lo mismo en México y otros departamentos donde quizá ni sepan que han existido tales hombres. Aunque cortas las noticias que de ellos tenemos pueden considerarse de mérito, tanto por ser las unicas, cuanto por la dificultad que ha costado conseguirlas, dificultad que á trueque de laboriosidad y empeño ha vencido el apreciable jóven D. Manuel Orozco á quien las debemos y á quien damos las mayores y sinceras gracias.

Se comenta que José Villegas Cora estudió primeras letras y filosofía con los jesuitas e hizo el examen de maestro en escultura y arquitectura. Falleció el 4 de julio 1785 a los 72 años de edad y

[85] LARA, J.M., Liceo Mexicano, vol. II, México, 1844. Lamentablemente no fue posible al texto completo, la mayor parte se pudo consultar en las dos ediciones disponibles en internet:
http://books.google.com.mx/books?id=FYEcAQAAMAAJ,18.01.2013 (volumen 1y 2),
http://books.google.com.mx/books?id=pRoRAAAAIAAJ,18.01.2013 (volumen 2)

fue enterrado en la parroquia del Santo Ángel. Mientras que los datos sobre la formación del artista son los mismos que proporciona Miranda, la fecha y edad de muerte revela que Orozco contaba con fuentes adicionales a las del autor anterior. Respecto a las obras del artistas se mencionan una Dolorosa y un san Francisco en el convento franciscano. Acerca de Zacarías, quien según este escrito murió el 9 de junio de 1819, se refiere que

> [...] aficionado desde pequeño á la escultura llegó á persuadirse de que la mejor maestra es la naturaleza y á imitarla dedicó sus esfuerzos [...] su amor á la naturaleza pura y sin mancilla, le hizo formar algunos Cristos que coronaron sus esfuerzos. La espresion de un hombre moribundo, los miembros lacerados que dejaban adivinar su antigua belleza, las proporciones admirables de las fituras, la musculación sobervia que revela al observado y al anatomico, todo esto se encuentra desempeñado con admirable maestria en los cristos de D. Zacarias Cora. Todo esto puede verlo y admirarlo cualquiera por poco inteligente que sea.

Como obras de este artista se nombran el Cristo de los Desagravios en el convento de San Francisco, un calvario propiedad del Señor Cardoso, así como las esculturas de las torres de la catedral de México. El autor lamenta "[...] si el gusto de la época le hubiera ayudado, conservaríamos quizá algun bello grupo fantástico ú histórico." Esto refleja la preferencia de la época por este tipo de sujetos, que no eran de índole religioso y aprovechaban aquellos géneros que precedían la jerarquía de las temáticas.

Se puede concluir que la información recién referida es la que circulaba en Puebla a principios del siglo XIX, pues tal como menciona el periodista éstas eran las noticias que Orozco podía obtener, quien servía de enlace para que esta información llegue a la Ciudad de México. Dado que Manuel Orozco radicaba en Puebla en los años cuarenta estudiando leyes seguramente tuvo contacto con los abogados importantes de su época, como José María Lafragua (1813-1875), incluso con José María Cora (1798-1865), el hijo de Zacarías Cora y otros personajes importantes en la vida cultural poblana, uno de los cuales puede haber sido José Manzo. Cuando se establece el enlace con México a través del poblano Francisco Javier Miranda para la entrada acerca de José Villegas Cora en el *Diccionario Universal*, el cual se escribió una década después del *Liceo Mexicano*, se advierte que este autor cuenta con más detalles acerca del taller de los Cora, algunos de ellos (por ejemplo acerca de la personalidad de José Villegas Cora) según este autor provenían del mismo Zacarías Cora, otros de José Manzo.

1.3.4. Los Cora adquieren un lugar en el imaginario de México

Por un lado existen guías de turismo o descripciones de las iglesias de la ciudad de Puebla, escritos del siglo XIX que aunque mencionan obras de los escultores Cora no ofrecen explicaciones sobre estos artistas.[86] Por otro lado la integración de la información acerca de los Cora en varios diccionarios y obras de consulta escritos a partir de los años 50 del siglo XIX, [87] logra que este taller adquiere un lugar en el imaginario de México, como artistas importantes del pasado del país y relevantes para la conformación del legado artístico. Sin aportar datos nuevos respecto a la información analizada en los capítulos anteriores, estos escritos suelen presentar caracterizaciones de José Villegas Cora (a quien se refieren generalmente como José Antonio Villegas Cora) y de Zacarías Cora, como prototipos del "ingenio mexicano" y promotores de la "verdadera" escultura.

Que los mismos habitantes de Puebla ya en la primera mitad del siglo XIX estaban conscientes de la importancia y trascendencia que se atribuía al taller de los Cora, se puede apreciar en una de las notas que agrega Francisco Javier de la Peña a la edición de 1835 del texto *Puebla sagrada y profana*, escrito por Juan Villa Sánchez en 1746.[88] Esta nota describe diferentes iglesias poblanas y es un ejemplo temprano de atribución de varias esculturas en la iglesia de San Cristóbal a los Cora:

> El templo de San Cristóbal o la Purísima Concepción, cuna de niños expósitos, es uno de los más hermosos por la solidez y belleza de su arquitectura, aunque un poco angosto; tiene un altar mayor regular con un bellísimo sagrario de plata, y las siguientes imágenes: una Purísima Concepción, Sr. San José, Sr. San Joaquín, Sra. Sta. Ana, San Pedro, San Juan Nepomuceno, San Francisco de Asís y San Cristóbal con su Niño Jesús; todas son de mano del famoso escultor Cora, cuyas obras son bien conocidas en Europa y en América, y la maravilla de los inteligentes; las dichas son admirables, perfectas en un todo, y dignas de inmortalizar a este Praxíteles poblano.[89]

---

[86] Ejemplos de estas guías son: *Relación descriptiva de la Fundación, dedicación etc., de las iglesias y conventos de México: Con una reseña de la variación que han sufrido durante el gobierno de D. Benito Juárez*, autor Luis Alfaro y Piña, publicado por Tip. de M. Villanueva, 1863, PALMA y Campos, Miguel, *GUÍA del turista en la ciudad de Puebla*, Imprenta de M. Corona Cervantes, 1898 y ALLIBONE Janvier, Thomas, *The Mexican Guide*, publicado por C. Scribner's sons, 1886.

[87] El *Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos* (Antonio García Cubas, México, Antigua Imprenta de Murguía, 1888), por ejemplo, reproduce exactamente el mismo texto que el *Diccionario universal* de 1853.

[88] VILLA Sánchez, Juan de, *Puebla sagrada y profana*, reedición de Puebla sagrada y profana. Informe dado a su muy ilustre ayuntamiento el año de 1746 por el M.R.P. fray Juan Villa Sánchez, lo publicó con algunas notas Francisco de la Peña, 1835, Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1967.

[89] *Ibid*., p. 107, nota 13.

Es notorio que no se distinga a un escultor especial (con nombre completo), sino que se hable de "Cora" como genérico, mezclándose en esta información los datos de José Villegas Cora con atribuciones tanto a él como a Zacarías Cora. Es preciso advertir que ya se difundió la imagen de José Villegas Cora como Praxíteles poblano y que su reconocimiento rebasa la región e incluso el país y el continente.

De igual manera, algunas de las publicaciones del editor capitalino Ignacio Cumplido realizados a lo largo del siglo XIX retoman la información acerca del taller de los Cora. Mientras que el *Álbum Mexicano* (de 1849 y por ende posterior al *Liceo Mexicano*)[90] no contiene información acerca de los Cora, en el volumen IV de *El Museo Mexicano* de 1844, bajo el apartado "Artistas Mexicanos" se anota lo siguiente: "Cora, nativo de Puebla, escultor distinguido dejó muchas obras clásicas y entre ellas la Virgen del Carmen del convento de México; la Santa Teresa y San Elías, del mismo convento, se deben apreciar."[91] Esta información, que data del mismo año que el *Liceo Mexicano*, causa confusión, puesto que –al no tratarse de una confusión con el convento del Carmen poblano– es la primera vez que se atribuyen al taller de los Cora obras de madera en la ciudad de México.[92] Notorio es que el autor diga que las obras de Cora eran "clásicas", lo cual remite nuevamente a la idea de que este artista restablecía la "verdadera" escultura, es decir la que remite a la antigüedad y el Renacimiento.

La publicación de esta imprenta que más información contiene acerca de los Cora es el tercer volumen de *Hombres ilustres mexicanos; biografías de los personajes notables desde antes de la conquista hasta nuestros días*, editado por Eduardo L. Gallo en 1874.[93] Aquí se aprovecha en gran parte lo que publicó el poeta Marcos Arróniz en 1857 en su *Manual de biografía mejicana o galería de hombre célebres de Méjico* acerca de José Antonio Villegas Cora y Zacarías Cora.[94] Este autor retoma del *Liceo Mexicano* los datos acerca de nacimiento y

[90] *El Álbum mexicano*, publicado por I. Cumplido, 2 tomos, México, Imprenta del editor, 1849.
[91] *El Museo Mexicano ó Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas é instructivas*, tomo IV, México, lo imprime y publica Ignacio Cumplido, Calle de los Rebeldes casa número 2, 1844, p. 536.
[92] En la iglesia del ex convento del Carmen en la ciudad de México no se han encontrado tales esculturas, mientras que en el de Puebla existen esculturas de estas advocaciones que presentan rasgos estilísticos del taller de los Cora, que se discutirán en el respectivo capítulo de esta tesis. La escultura de la Virgen del Carmen cuenta entre las más famosas de la ciudad de Puebla. Por tanto se supone que el registro del *Museo Mexicano* contiene un error.
[93] GALLO, Eduardo L. (ed.), *Hombres ilustres mexicanos; biografías de los personajes notables desde antes de la conquista hasta nuestros días*, por I.M. Altamirano, M. Acuña y varios escritores de los estados, tomo III, México, Imprenta de I. Cumplido, 1874.
[94] ARRÓNIZ, Marcos, *Manuel de biografía mexicana o galería de hombre célebres de México*, presentación de Ignacio Díaz Ruiz, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006. El autor se equivoca respecto al apellido de los artistas, pues los llama "Coras". Esto es retomado en *Hombres ilustres mexicanos*, lo cual indica la fuente que se utilizó para el escrito.

muerte de los artistas, así como la mayoría de las atribuciones de obras[95] y amplía el texto con su actitud y sus percepciones acerca de la labor de estos artistas y su valor para el arte en México, pues los considera "nuestros primeros escultores". Opina que

> En otro teatro que el nuestro, estos dos célebres artistas hubieran llamado la atención de las naciones civilizadas, pues que en sus obras que recienten [sic] de la falta de libertad en el estrecho círculo de asuntos religiosos las dotes privilegiadas de los artistas de la época colonial, y la falta nunca bien lamentada de modelos, hace que el talento no despliegue toda su fuerza en creaciones profanas, en grupos de la mitología ó de la historia que hubieran rivalizado con las mejores obras de la patria de los Médicis y Canova.

Aquí se retoma el tópico de la comparación de estos artistas con el arte europeo, sobre todo el Renacimiento italiano, y la preferencia del arte neoclásico por obras históricas y mitológicas, al lamentar que los Cora no hayan podido hacer tales piezas. La descripción de las obras de José Villegas Cora deja entrever la manera íntima de observar las obras artísticas, al dejarse llevar por los sentimientos:

> [...] no trató de copiar sus estatuas de la naturaleza, sino de la belleza ideal que encerraba su mente y que dió á sus obras una sublimidad de expresión y una gracia en los detalles que es muy difícil encontrar aún en los modelos de las mejores escuelas de Europa. Los rostros de sus imágenes del Criador tienen este sello divino que nos hacen mirarlos con santo respeto y recogimiento profundo, y sus Vírgenes ostentan una suavidad de expresión y una dulzura que nos inspiran tierna unción y grata simpatía hácia la Reina del cielo. Los ropajes, las actitudes, la armonía, todo, todo está perfectamente acabado por su delicado cincel, y hace elevar un voto de admiración hacia el célebre artista, prorrumpido por personas que contemplan obras tan magníficas.

Las esculturas hechas por Zacarías las ve distintas y las caracteriza de la siguiente manera: "[...] había menos idealismo, menos pureza en sus obras, pero son más naturales y hay más fuerza y relieve; por eso en lo que se distinguió fué en las esculturas del Crucificado, en las que se observa la profunda angustia de su agonía, en las que se palpa su cuerpo lacerado por la saña de sus verdugos, y ese esfuerzo en la actitud comunicado por la tortura." Aunque opina que los Cora

[95] Acerca de José Villegas Cora: fue educado por los jesuitas hasta aprender filosofía, se examinó en escultura y arquitectura, falleció el 14 de julio de 1785, fue enterrado en la parroquia del Santo Ángel. Sus mejores obras son la Purísima de la iglesia de San Cristóbal, las Vírgenes del Carmen y de la Merced, así como el San José del convento de San Pablo. Esta última atribución es nueva, no la hacen in Francisco Javier Miranda ni Manuel Orozco y Berra. Respecto a Zacarías Cora dice: nació el 9 de junio de 1732 (esto es un error o una errata, debe decir 1752), aprendió con su tío, sus obras más importantes son el llamado Cristo de los desagravios en el convento de San Francisco, un calvario propiedad del Sr. Cardoso y las estatuas piedra de las torres de la catedral de México. (Arróniz, *op. cit.*, p. 124 a 125.)

no pudieron recoger los frutos de su trabajo, sus obras "[...] son y serán un perpetuo monumento de su genio, de su buen gusto, de su capacidad [...]".

Lo que se acaba de aludir, es integrado por Gustavo Baz en forma de citas directas o indirectas en su entrada acerca de los Cora en *Hombres ilustres mexicanos* de Eduardo Gallo, agregando sus propias observaciones y apreciaciones del devenir del arte en Europa y la Nueva España. Al hacer un repaso de la historia del arte concluye que en la Nueva España hubo un arte católico, del cual la escultura era la expresión "quizá la menos cultivada." Por ello le otorga tanta importancia al taller de los Cora diciendo: "A José Antonio Villegas Coras [sic] y á su sobrino José Zacarías, cupo la gloria á mediados del siglo XVIII de iniciar una verdadera escuela de escultura mexicana, y sus obras bajo los nichos de los altares de Puebla ó en las torres de la catedral de México, son un eterno monumento del ingenio mexicano."[96] En la descripción de sus vidas y obras intercala reflexiones acerca de los arquitectos, de los cuales opina que eran meros artesanos y si sobresalían era gracias a su ingenio, voluntad y estudio. Por lo cual concluye: "Asombra verdaderamente que en medio del atraso que en este ramo se notaba en la enseñanza, humildes artistas, hombres sin educación científica, sin mas elementos que una ciega rutina aprendida prácticamente, dejasen á la posteridad obras que serán siempre, á pesar de sus defectos, eternos modelos de lo que puede la fuerza del génio de un hombre." También opina que los Cora vivían una vida tranquila, incluso mediocre, donde el único estímulo consistía en satisfacer sus necesidades gracias al pago que recibían, sin vislumbrar otro premio por su arte.[97] Esta afirmación, parecida a la de Arróniz que los Cora no recogieron los frutos de su trabajo, es cuestionable, pues según las palabras de Echeverría y Veytia por lo menos José Villegas Cora ya gozaba de fama en tiempos de vida, lo cual se advierte por el tipo de encargos que obtuvo, asunto que se tratará en el siguiente capítulo. La manera en que se crea una imagen de los Cora entregados a su trabajo sin reconocimiento, se integra muy bien en el tipo del relato de los artistas geniales no reconocidos, que aún viven en un tiempo anterior al de la "verdadera escultura". Es necesario recalcar que respecto a la obra de Zacarías Cora, Gustavo Baz proporciona la única descripción de las esculturas de las torres de la catedral de México, que se ha encontrado en la historiografía: "Como obra artística, las estatuas que adornan las torres de la catedral de México son de un efecto sorprendente: tienen tal vez demasiada dureza en sus contornos, pero su actitud

[96] Gallo, *op. cit*., p. 8.
[97] Lo expresa con las siguientes palabras: "Triste es pensarlo, pero las más veces el hombre de mayor inspiracion, el que esté destinado á legar un lienzo magnífico, un grupo inmortal, una armonía divina al mundo, no tiene más estímulo, que satisfacer al dia siguiente sus más precisas necesidades." (Gallo, *op. cit*., p. 9.)

es digna, noble, su vista completa el edificio y sus proporciones están maravillosamente calculadas."[98] El autor cierra su relato del taller de los Cora con la siguiente frase, que vuelve a hacer hincapié en la importancia de estos personajes para México y valora que "a través de las sombras de los tiempos coloniales" se hubiera preservado la memoria de estos artistas: "José Antonio Villegas y José Zacarías Coras [sic] obtuvieron esta gloria, por eso es que ocupan un lugar preferente en esta galería, vivo testimonio de gratitud á los héroes, á los ingenios y á los salvadores de nuestra patria."[99]

Existen otros escritos, donde se integra la información de los Cora, entre los cuales cuenta *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre escultura* (1884) de Agustín F. Villa, quien al hacer una revisión historiográfica menciona que en relación con la escultura encontró que algunos historiadores hacen mención a José Antonio Villegas Cora y Zacarías Cora. Los datos corresponden a los del *Diccionario Universal* de 1853, sólo que en lo que atañe a José Villegas Cora comenta que recibió título de maestro en escultura y pintura (no en arquitectura como se afirma en el *Diccionario Universal*), y acerca de las esculturas napolitanas, encargadas por los Jesuitas, agrega que "[...] nunca pasaban de medianas, y mucho menos lo eran, las que la tradición nos señala como obsequios enviados por los monarcas españoles".[100] Antonio Carrión, en su *Historia de la Ciudad de Puebla de los Ángeles* de 1897 incluye una lista de "Personajes ilustres que se habían hecho notables en las ciencias, las artes y la literatura: entre los que, como verdaderamente célebres se pueden citar los siguientes que enumero por orden alfabético señalando el lugar de su nacimiento, ramo en que distinguieron, año en que nacieron y en el que murieron", donde José Antonio Villegas Cora (escultor notable, Puebla, 1722-1786 ó 1790) y José Zacarías Cora (1752-1819) figuran como los únicos escultores, entre 66 personajes en total, de los cuales cinco son pintores (Salvador Huerta, José Mauro, Julián Ordónez, José Rodríguez Alconedo, Miguel Gerónimo Zendejas).[101] Eso demuestra que los Cora siguen siendo los únicos escultores poblanos reconocidos en aquel entonces.

[98] *Ibid*., p. 11. El autor dice que Zacarías Cora hizo las esculturas según dibujos de Tolsá, con lo cual le está discutiendo la autoría intelectual de la obra.
[99] *Ibid*., p. 13.
[100] VILLA, Agustín F., *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura*, con prólogo y notas del Licenciado Alfonso Toro, segunda edición ilustrada con reproducción de varias pinturas tomadas de fotografía directa, México, 1919. Al parecer fue redactado en Guadalajara el año de 1884.
[101] CARRIÓN, Antonio, *Historia de la Ciudad de Puebla de los Ángeles. Obra dedicada a los hijos del Estado de Puebla*, tomo segundo, diferentes entregas reunidas en un volumen, viuda de Dávalos e Hijos, editores, 1897, Tipografía Salesiana, registrado como artículo de segunda clase, p. 52 y ss. El pintor mencionado como Salvador Huerta probablemente sea idéntico a aquel conocido como Salvador del Huerto.

1.3.5. Manuel Revilla

El primer historiador del arte mexicano de importancia, Manuel Revilla, profesor en historia del arte de la Academia de Bellas Artes, en *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* de 1893 valora el trabajo de los Cora con un tono parecido al de sus escritores antecesores del siglo XIX, si bien dicha valoración proviene de un autor que ya no sigue el criterio neoclásico, sino aprecia el arte barroco:[102]

> Cuando se ven estos grandes pecados contra el arte no sólo absueltos, sino autorizados para el culto, se comprende el mérito que tuvo una agrupación de modestos y empeñosos artistas que en la ciudad de Puebla, hacia el segundo tercio del siglo pasado y comienzo del presente, sin buenos maestros ni grandes modelos que poder imitar, cultivó la escultura de imágenes formándose por sí misma.[103]

Revilla presenta a los tres principales integrantes (José Villegas de Cora, Zacarías Cora y José Villegas) como restauradores del arte de esculpir, aunque hayan tenido deficiencias. Revilla opina sobre calidad y características artísticas de cada escultor y aporta una caracterización de José Villegas que en anteriores escritos carecía. Con ello es el primer autor, quien integra a esta artista al panorama del taller de los Cora, después de que en los textos anteriores José Villegas Cora, el mayor, y Zacarías Cora, habían dominado el conocimiento acerca de este taller. A José Villegas Cora, el mayor, Revilla lo caracteriza como:

> [...] el primero en procurar la observación del natural, del que, sin embargo, sólo tomaba un pormayor para dejar después encomendado á la fantasía el arreglo de los detalles de la obra proyectada, de donde provenía la arbitrariedad que se advierte en los pormenores de casi todas sus imágenes. Buscó al mismo tiempo la verdad en el arreglo de los paños; pero, por lo que más se le estimó, fué por la gracia y belleza de los rostros, particularmente los de las Vírgenes; las cuales hizo para vestir como la mayor parte de sus demás obras.[104]

---

[102] Un análisis de su escrito se encuentra en: FERNÁNDEZ, Justino, *El retablo de los Reyes. Estética del arte de la Nueva España*, México, IIE-UNAM, 1959, pp. 126-135.

[103] REVILLA, Manuel G., *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, por el Lic. D. Manuel G. Revilla, Profesor de Historia del Arte en la Academia N. de Bellas Artes y miembro correspondiente de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Madrid, México 1893, p. 49 y ss.

[104] *Ibid.*, p. 50. Esta frase tiene correspondencia casi exacta con lo que apuntaron Olivares y Miranda: "[...] falto de escuela, sin luces académicas, practicaba los modelos que debían de servirle para sus obras muy pequeños, de barro endurecido y con fierros de corte, en ellos sólo tomaba del original a un por mayor, dejando correr después su gusto artístico arreglado a la composición que tenía en proyecto; por tal motivo, los accidentes y partes mínimas se advierten ejecutados sin premeditación y algunas arbitrarias". (Olivares, *op.cit.*, p. 26.) Varias ideas se encuentran en Olivares ("[...] buscó no sólo la verdad en los pliegues y orillas, sino también mucha gracia artística en su ejecución", "la parte en que dedicó su esmero, fue la belleza, aplicando toda su capacidad, y para la que no halló

Nótese que estas frases tienen un gran parecido con los enunciados de Olivares y Miranda. Para ilustrar el aprecio del que gozó José Villegas Cora, de quien no menciona ninguna obra en especial, Revilla relata la siguiente anécdota, obtenida de la tradición oral de los escultores poblanos, la cual enriquece el acervo de acontecimientos memorables encontrados en este estudio:

> Cuentan que habiendo estado en España como diputado á Cortes el Obispo de aquella diócesis, D. Antonio Joaquín Pérez, trajo consigo á su regreso de la Península, una preciosa escultura en madera del niño Jesús, y que habiendo llamado para mostrársela á D. José Villegas de Cora, díjole en tono de broma luego que se la hubo enseñado, que aprendiese á hacer esculturas como aquella; á lo cual el artista dió por única respuesta el partirle la cabeza á la celebrada imagen, sacándole de ella una cedulita que tenía escrito el siguiente nombre: *José Villegas de Cora.*[105]

Menciona que la mejor escultura de José Zacarías Cora es el san Cristóbal en su templo y da la siguiente caracterización de su trabajo: "Pretendió hacer gala de tener conocimientos en la anatomía Zacarías Cora acusando a los músculos y venas, lo que no fué parte á impedir que á sus figuras faltasen con frecuencia las debidas proporciones y que pareciera que las daba más por sentimiento que por sistema fijo. En las fisonomías supo competir con su maestro".[106]

En cuanto a José Villegas, Revilla cuenta que "tuvo la fortuna de que gran parte de sus obras que hizo fuesen de completa talla, á diferencia de los precedentes, y en ellas supo manejar bien los paños sin que por eso dejara de caer á veces en exagerado amaneramiento, como aconteció á D. Zacarías, movíendolos y adelgazándolos con exceso. Sus rostros gustaron menos".[107] Como obra que ejemplifica este uso de paños menciona la escultura de santa Teresa, de mayor tamaño que el natural, la cual se encuentra en el templo del mismo nombre, y aprovecha para mencionar que todas las obras de la "Escuela de Cora" se caracterizaban por tener una boca fruncida a la fuerza para que ésta apareciera más pequeña. Reconoce que "[...] laudable esfuerzo hicieron los escultores poblanos para levantar su arte [...]", pero sigue

---

modelos en que estudiar, pero dotado de esta cualidad por naturaleza, desarrolló una manera particular que en aquel tiempo sorprendió y en el día es la que más le acredita y da una grande estimación y sus obras", *op.cit.*, p. 25), menos la afirmación de que la mayor parte de la producción de José Villegas Cora haya sido esculturas de vestir.

[105] Revilla, *op. cit.*, p. 50 y ss.

[106] *Ibid.*, p. 50 y ss.

[107] *Ibid.*, p. 51.

opinando que antes de la llegada de Tolsá no existió "propiamente la verdadera escultura" en la Nueva España.[108] Como se observa, su texto retoma información ya vista anteriormente. [109]

En todos los escritos del siglo XIX se repite la información acerca de que los Cora eran renovadores y que con anterioridad a ellos no había buena escultura. Al ser esta valoración pronunciado por seguidores de las reglas de la academia, indica que el estilo de los maestros en cuestión debe haberse alejado en algo de la estética barroca para poder permanecer ante la crítica clasicista. Las anécdotas de la calidad escultórica del niño Jesús y del concurso ganado por el escultor sugieren que las obras de José Villegas Cora se exportaron a España y tuvieron aceptación en el extranjero. Esta información creada y repetida en el siglo XIX será el basamento de lo que se considerará en el XX.

1.4. LOS CORA EN LA OPINIÓN DEL SIGLO XX

Algunas de las informaciones de Revilla son repetidas por José Moreno Villa en su libro *La escultura colonial mexicana* de 1942 donde presenta brevemente a los Cora como escuela de escultores que se formó en Puebla entre la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX. Los incluye en el apartado "Neoclasicismo y academia", junto con la escuela queretana y la capitalina alrededor de Tolsá. Entonces están integrados en el contexto de artistas del periodo académico, que según el autor se proponían corregir las "aberraciones formales" de tiempos anteriores. En su texto hace referencia a las opiniones de Revilla, por lo que se puede suponer que éste le servía como fuente:

[108] *Ibid.,* p. 51y ss.

[109] La semejanza del texto de Revilla con el de Olivares reside en el empleo de palabras, expresiones o imágenes parecidas. La frase de Revilla: "[...] cuando se ven estos grandes pecados contra el arte no sólo absueltos, sino autorizados para el culto, se comprende el mérito que tuvo una agrupación de modestos y empeñosos artistas que en la ciudad de Puebla, hacia el segundo tercio del siglo pasado y comienzo del presente, sin buenos maestros ni grandes modelos que poder imitar, cultivó la escultura de imágenes formándose por sí misma"(Revilla, *op.cit.,* p. 49s.) tiene equivalencia en Olivares en las siguientes afirmaciones: "[...] estas obras sin cualidades artísticas fueron las que se trabajaban y debían de ser los modelos de enseñanza de un artista, que así de tan tristes y agravantes circunstancias se había de sobreponer a estos grandes obstáculos con su elevado talento, haciéndose una notabilidad". "Cora, como artista, fue un genio que, al conocer los miserables recursos con que debía de contar para sus adelantos, abandonó la senda marcada por sus antecesores y maestros para creárselo por sí solo" (Olivares, *op.cit.,* p. 25). Respecto a José Villegas Cora Revilla dice que fue "[...] designado en su tiempo D. José Villegas de Cora con el nombre de el *maestro grande"* (Revilla, *op.cit.,* p. 50), a su vez la frase correspondiente a Olivares es que era "conocido como 'El maestro grande' " (Olivares, *op.cit.,* p. 25). En cuanto a José Villegas, Revilla menciona "[...] que tomó por título honorífico también el apellido de Cora" (Revilla, *op.cit.,* p. 50), mientras que Olivares utiliza palabras similares diciendo que "[...] se apropió el nombre Cora como un timbre honorífico" (Olivares, *op.cit.,* p. 30).

> El mismo REVILLA, que por la época en que se formó (segunda mitad del XIX) era muy partidario de la escuela académica, tiene de vez en cuando censuras para ellos. Así, hablando de los poblanos, les afea el amaneramiento de fruncir la boca, para hacerlas más pequeñas y bonitas en las Vírgenes. El mayor, y maestro de todos, D. JOSÉ VILLEGAS DE CORA hizo preferentemente imágenes de vestir. D. Zacarías alardeó de maestro en anatomía plástica, siendo su mejor obra un *San Cristóbal*, que hizo para la iglesia de este nombre en PUEBLA. Suyas son también las estatuas de piedra en las torres de la Catedral de México, ateniéndose a dibujos de Tolsá. D. JOSÉ VILLEGAS, cuyas figuras son enteramente de talla, con gran movimiento de paños, dejó como lo mejor suyo una *Santa Teresa* para la iglesia de esta santa en la misma ciudad de PUEBLA.[110]

Es importante destacar que en el momento de mencionar que Zacarías hizo las esculturas para la torre de la Catedral de México, siguiendo los dibujos de Tolsá, le está discutiendo la autoría intelectual de la obra.

1.4.1. Manuel Toussaint

En *El arte colonial en México* (1948) Manuel Toussaint abarca el tema de manera más amplia, incluyendo valoraciones críticas de las obras y fuentes en general, pero sin mencionar la bibliografía utilizada. Lamenta la poca información existente sobre los Cora en publicaciones y solicita se realice investigación en archivos. De José Villegas Cora, a quien menciona como José Antonio Villegas Cora, dice que su biografía es legendaria y que nadie aporta la menor prueba, concluyendo que aparte de las fechas de nacimiento y muerte de este artista (1713-1785) no se conoce nada a ciencia cierta. Aunque, como es posible deducir de los escritos anteriormente analizados, tampoco en ese dato existe unanimidad. Acerca de sus inicios relata que

> [...] se dice que estudió con los jesuitas, que aprendió italiano, latín y hasta filosofía. Que después se dedicó a la arquitectura y a la escultura, en que llegó a ser maestro examinado. Que en un concurso celebrado en Roma obtuvo el tercer lugar, después que el primer fué para el escultor del Papa y el segundo para el del rey de España. Que así fué publicado en un periódico de Madrid llamado *Mercurio*.[111]

Es evidente que su fuente fue el *Diccionario Universal* de 1853. La anécdota referida por Revilla sobre la escultura del niño Jesús traída desde España la revela como anacrónica, ya que Cora murió, cuando quien después será el obispo Pérez había cumplido apenas veintidós años (éste fue

[110] MORENO Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 76 y ss.
[111] Toussaint, *Arte Colonial*, *op. cit*., p. 359.

electo obispo en 1814 y tomó posesión de su cargo en 1816).[112] Ubica a José Villegas Cora en plena época churrigueresca.[113] No está de acuerdo con la afirmación de Revilla acerca de que este escultor haya realizado principalmente imágenes de vestir, ya que de manera equivocada opina que esas imágenes no se generalizaron hasta tiempo después. Los problemas que se presentan al atribuir obras a los escultores Cora son resumidos muy bien por Toussaint cuando observa que "[...] bajo el magnánimo apellido Cora se cobijan tres personas distintas, y cualquier escultura, no ya de mérito, sino 'bonita', tiene que ser de Cora, sin decir de cuál de los tres".[114] A José Villegas Cora, Toussaint le atribuye una Purísima, una santa Ana y un san Joaquín firmado en el templo de San Cristóbal; en San Pablo un san José; en San Francisco también un san José y una Dolorosa; en los conventos del Carmen y de la Merced, esculturas de la Virgen en las respectivas advocaciones; en el Carmen, además, una escultura de san Ignacio y una de san Francisco Javier; en la Merced una del Salvador y la de un Patriarca. Añade que en San Matías existe una escultura de este santo hecha por José Villegas Cora, y en San Antonio un san Pedro Alcántara en su altar, una Purísima y un san Juan Nepomuceno. Concluye que se tiene noticia de una escultura de un san Roque. Por la complejidad de las atribuciones se deduce que su fuente fue el texto de Echeverría y Veytia.

Toussaint considera que entre José Villegas Cora y Zacarías Cora existió una relación entre diferentes épocas artísticas, ya que el primero era escultor barroco, mientras que el segundo neoclásico. La razón de esta aclaración se debe al hecho de haber encontrado descripciones de José Villegas Cora como el idealista que creaba lo que soñaba, en contraposición a Zacarías, quien por ser realista creaba lo que veía.[115] Define la personalidad artística de Zacarías Cora como "un barroco que llega a neoclásico por el estudio de la anatomía".[116]

En cuanto a las atribuciones de obras a Zacarías, Toussaint menciona primero aquella que le pareció más valiosa: el gran san Cristóbal en su templo, calificándola como una escultura barroca que había sido mejorada por la ciencia neoclásica: "El atleta se yergue ostentando su potente musculatura interpretada a la perfección, pero sus paños se agitan en un revuelo que delata a las esculturas barrocas".[117] Dice que con más seguridad pueden atribuírsele las esculturas

[112] *Idem.*
[113] Es decir en la época de los retablos estípites, que en Puebla coinciden con la ornamentación rococó. Este tema se verá más detalladamente en el siguiente capítulo.
[114] Toussaint, *Arte Colonial*, *op. cit*., p. 359.
[115] *Ibid.,* p. 360.
[116] *Ibid.,* p. 392.
[117] *Idem.*

del templo de san Cristóbal, siendo firmado el san Joaquín: “Año de 1786. Cora”. A esta escultura ya la había mencionado como obra de José Villegas Cora, por tanto, una de las informaciones es errónea. La comparación de las esculturas de la iglesia de San Cristóbal con otras esculturas poblanas sugiere a Toussaint que puede atribuirse a Zacarías Cora un Crucifijo, propiedad de Carlos Alonso Miyar, el cual guarda semejanza con el san Cristóbal en cuanto al modelado y cabellos, así como un san Sebastián de colección privada, identificado también por la cabellera y además por los ojos y la boca. Finalmente menciona tres esculturas vestidas con tela: un san Felipe Neri en la iglesia de la Concordia, caracterizado por su realismo, un san Agustín en la iglesia de San Agustín y un san Roque, del que no sabe si se encuentra en el templo del mismo nombre.[118] Del archivo de la catedral de México Toussaint obtuvo la cuenta de las torres y la fachada con la información que Zacarías Cora labró a partir de febrero de 1791 las esculturas de san Gregorio Papa, san Agustín, san Leandro, san Fulgencio, san Casiano, san Francisco Xavier, san Primitivo y santa Bárbara para la torre nueva de la catedral de México, presentando el recibo el 26 de enero de 1793. Las esculturas son de cantera, de 3 varas de alto con sus plintos. Para la torre vieja esculpió un san Emigdio y una santa Rosa de santa María y además hizo dos grupos de serafines.[119]

En referencia al tercer integrante de la escuela menciona, que había otro discípulo llamado también José Villegas, quien agradecido por las enseñanzas recibidas adoptó el apellido Cora; y de él se conserva una santa Teresa en el templo del mismo nombre.[120]

1.4.2. La integración de la información sobre los Cora en enciclopedias y otros escritos de consulta

La información proporcionada por Toussaint, principalmente, sirvió de base para notas en enciclopedias y escritos sobre el arte novohispano; las caracterizaciones de la “Escuela de Cora” son muy breves, se repiten algunos datos, a veces mezclados y confusos. Toda la información transmite repetidamente que existieron tres escultores llamados Cora: José (Antonio) Villegas Cora, el maestro; uno de sus discípulos, su sobrino (José) Zacarías Cora; y otro José Villegas, quien adoptó el apellido Cora. Los detalles sobre la prácticcaraterización a artística, encontrados en los escritos del siglo XIX, no aparecen en los textos más recientes. En nuevos estudios de tipo

[118] *Ibid.,* p. 392.
[119] *Idem.*Con la siguiente advertencia: “Mis notas deben estar equivocadas, pues tanto los Sandoval como Cora cobran por la estatua de San Casiano”.
[120] *Ibid.,* p. 360.

general, como el *Repertorio de artistas en México* (1995) publicado por Guillermo Tovar de Teresa los Cora, ya no son considerados.

Es posible clasificar los diccionarios y enciclopedias que contienen apartados sobre los Cora en los de carácter amplio, los cuales abarcan todo México, Iberoamérica o el mundo y las que se refieren a Puebla.[121] Entre estos últimos hay un escrito muy interesante de Enrique Juan Palacios titulado *Puebla. Su territorio y sus habitantes*, donde incluye una breve caracterización de José Villegas Cora, basándose en la información de José Manzo y en un texto de Jenaro Ponce que aún no ha sido posible localizar. Les atribuye la misma importancia que a los escultores españoles del los siglos XVI y XVII (Berruguete, Juan de Juni, Gregorio Hernández y Martínez Montañés), observa un aire italiano en las esculturas de Cora y es el único autor del siglo XX (además de Toussaint) que relata el anécdota del niño Dios, aunque su versión es diferente, por consiguiente se cita íntegramente lo que dice al respecto:[122]

> Entre los tesoros artísticos de menor importancia por sus proporciones, pero de mérito exquisito, deben citarse las esculturas del gran maestro poblano, Cora el Viejo (José Villegas), "estatuario cuya memoria hace honor a su patria" dice Manso. No desmerece este egregio talento al lado de los imagineros de la madre patria, los Berruguete, los Juan de Juni, los Gregorio Hernández y los Martínez Montañés. Distínguelo el decoro de sus composiciones, el suave y agraciado movimiento de sus paños, la nobleza de expresión que comunica a sus figuras. Por la delicadeza de factura, tendríanse por italianas algunas de sus creaciones, si no estuviese demostrado que el artista no llegó a salir de México. Posee la Catedral, de sus manos, un San José, colocado en el altar de la nave del Evangelio y una estatua de Cristo que se halla en la de la Epístola; también se le deben una virgen de los Dolores, otra de Nuestra Señora del Carmen y una bellísima estatua de San Nicolás. La de San Juan, es de Cora el joven (José Zacarías). Don Jenaro Ponce, en su interesante estudio acerca de Puebla, refiere la siguiente anécdota de José Villegas: "Un día le mandó llamar el obispo y habiendo ocurrido ante el prelado, éste le dijo lleno de pena: "He traído de Roma este niño que es obra de un eminentísimo escultor italiano; desgraciadamente se le han roto los dedos, que eran una maravilla y creo que no habrá aquí artista que lo componga. ¿Se compromete usted a repararlo, señor Cora?
> - Sí, señor.
> - ¿Pero es que quedará bien?
> - Sí, señor.
> - ¿No se echará a perder?
> - No, señor.

[121] Entre los de Puebla cuentan: CORDERO y Torres, Enrique, *Diccionario Biográfico de Puebla*, II tomos, México 1972-73; PERAL, Miguel Ángel, *Diccionario de Historia, Biografía y Geografía del Estado de Puebla*, México, Editorial Percal, 1971; MÁRQUEZ Montiel, Joaquín, *Hombres célebres de Puebla*, 1952.
[122] PALACIOS, Enrique Juan, *Puebla. Su territorio y sus habitantes*, Puebla, Junta de mejoramiento moral, cívico y material del municipio de Puebla, segunda edición, tomo II, 1982, p. 633 y ss.

> Y así prosiguió su Ilustrísima preguntando y haciendo recomendaciones tantas, que el artista se incomodó, y cuando se le preguntó por centésima vez; ¿quedará bien? Tomó la escultura, con ademán descompuesto le arrancó la cabeza, y sacando de dentro de ella un papelito, lo presentó al obispo, quien leyó asombrado: "Puebla – Cora fecit".

Además de los textos que aluden a los artistas Cora, se deben tomar en cuenta aquellos descriptivos de iglesias poblanas que brindan atribuciones de obras y los catálogos del INAH,[123] incrementando el *corpus* de obras a más de ciento cuarenta esculturas atribuidas a los tres integrantes principales de la Escuela de Cora, la mayoría de ellas a José Villegas Cora. A pesar de esta cantidad de obras atribuidas, solamente hay un texto que analiza una de las esculturas. Se trata del libro *Esculturas de la Virgen María en Nueva España* de Aline Ussel. La autora considera a los Cora artistas academicistas, confundiendo algunas informaciones que consiguió en los textos de Echeverría y Veytia, Revilla, Toussaint, Moreno Villa y Louis Gillet, "[...] quien alude a la leyenda, las obras de Villegas se vendían en Madrid como obras de arte de Alonso Cano."[124] Esta última información habría que revisarla. El interés del escrito de Ussel reside en haber realizado la descripción –por más básica que sea– de una de las obras de José Villegas Cora, conectándola con los datos sobre el artista. Se trata de la Inmaculada en la iglesia de San Antonio, de la cual, después de haber descrito su posición, vuelo de ropaje y accesorios, opina: "Esta virgen es, en efecto, un bello ejemplo de la estatuaria de fines del siglo XVIII; sin embargo es una lástima que sea del tipo de los rostros 'bonitos' de la época"; este criterio es congruente con lo anteriormente referido por la autora acerca de que los talleres de Querétaro y de Puebla tenían en común la superación de sus artistas en la producción de 'hermosos' rostros.[125]

En conclusión: la historiografía del siglo XX ofrece una idea sobre quiénes eran los tres principales integrantes del taller de los Cora. Los demás seguidores mencionados por Olivares no son considerados por otros autores. El miembro de la familia Villegas Cora, quien al parecer estaba encargado de las encarnaciones, llamado Antonio Villegas Cora, puede ser la razón por la

[123] MERLO Juárez, Eduardo y José Antonio Quintana Fernández, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, II vols., Secretaría de Cultura Puebla-UPAEP, Puebla, 2001; MERLO Juárez, Eduardo, Miguel Pavón Rivero y José Antonio Quintana Fernández, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Litografía Alai, 1991; MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solorzano, *Catálogo de Bienes Muebles de la parroquia de San José de la ciudad de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla, México, Comunicación Facsimil, 1991; *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, II volúmenes, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, México, Litograf, 1988.

[124] Su fuente es GILLET, Louis, *L'Art dans l'Amérique Latine. Histoire générale de l'art de André Michel*, T VIII, 3a parte, París, 1911, p. 1023 y ss.

[125] USSEL C., Aline, *Esculturas de la Virgen María en Nueva España (1519-1821),* México, INAH-SEP 1975, p. 32.

cual en al literatura existe confusión y se habla de José Antonio Villegas Cora en el momento de referirse al “gran maestro”.

1.5. UNA VISION DECIMONÓNICA PUESTA A PRUEBA

Tal como se ha visto en lo anterior, la imagen acerca de los artistas Cora está marcada por la historiografía del siglo XIX, la cual proporciona nombres, biografías y descripciones de las cualidades artísticas de los Cora y sus obras, información que se repite a lo largo de los años en la historiografía mexicana. Aunque Manuel Toussaint resumió la información y solicitó investigación en archivos, no ha habido ningún estudio más reciente y exhaustivo que investigue el taller en cuestión, para determinar su historia biográfica y artística, así como las características de su trabajo en relación con la información historiográfica. Esta tarea parece se emprende con esta investigación. Lo que se pudo apreciar, además de la singular fama del taller de los Cora como el único de su época, cuya memoria ha sobrevivido hasta la actualidad, es el hecho de que esta fama ya existía en el siglo XVIII. La prueba son los enunciados del cronista Echeverría y Veytia, quien alaba las obras del “famoso estatuario Cora”. En la misma terminología se entreve el aprecio tanto al artista como a sus obras. Al ser considerado estatuario muestra que su oficio es respetado, mientras que las obras son consideradas “hermosas”, “bellas” y “perfectas.” En el sigo XIX la apreciación se amplifica, se añaden detalles, los Cora son integrados en las obras de consulta, como ejemplos del genio mexicano. Olivares agrega a la necesaria belleza el término de la “verdad” como característica específica de las esculturas del taller de los Cora. Con ello usa un término esencial del siglo XIX fuertemente ligado a la razón como eje rector del arte,. un arte que siempre se remite a la Antigüedad y al Renacimiento. Él mismo es quien insiste en el término de “escuela” para referirse al taller de los Cora y lo divide en distintas generaciones para demostrar una sucesión de discípulos, con lo cual no ubica a los artistas dentro de un sistema gremial sino en un sistema de formación más bien académica. Tal como muestra este ejemplo, la historiografía constituye un *corpus* de datos estructurados, analizados y valorados. Si se desarrolla una investigación en base a lo anterior, se parte de una imagen marcada por la mentalidad y percepción artística del siglo XIX: un grupo definido de escultores, cuyo iniciador fue un gran genio, cuyas obras lograron trascender en el tiempo gracias a su elevado espíritu artístico. Tal como se pudo ver, quienes propagaron esta información fueron José Manzo, Manuel Orozco y Francisco Javier Miranda. Dado que el último afirma que Zacarías Cora le habló de la

personalidad de José Villegas Cora, también habría que agregar a este miembro del taller como parte del grupo que crea aquella imagen de los Cora que trascendió en el tiempo.

Con fundamento en la información que se encontró en la historiografía se pueden encontrar pistas a seguir para este presente trabajo. Las valoraciones por parte de los autores del siglo XIX demuestran que durante el siglo XVIII paulatinamente se fue dando un cambio de gusto, el cual se iba acercando a la estética del XIX, y esto favorecía que las obras de los Cora se valoraran y apreciaran. Habría que revisar si los Cora fueron los únicos o los primeros en realizar este cambio, jugando así un rol de innovadores artísticos o si se trataba de un fenómeno general de la época. Hay indicios sobre la práctica en el taller, el trabajo con modelos de barro, de innovaciones en la técnica, de consulta de libros y del carácter ejemplar que pueden haber tenido las esculturas napolitanas, convirtiendo el taller en un lugar de trabajo ilustrado. Su dueño, José Villegas Cora, era un artista con trascendencia, según la información historiográfica él nunca estuvo en Europa, pero puede ser que sus obras sí. Entonces el abanico de preguntas que implica una revisión crítica de las fuentes va desde la organización del trabajo y los miembros del taller de los Cora, hasta las vías de comercio de las esculturas y el ambiente ilustrado de la época con su posible influencia en la labor artística. En este sentido Pablo Amador Marrero se encuentra realizando un trabajo pionero al investigar al obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu y su séquito en Puebla, indagando el taller de los Cora a través del análisis de la escultura de san Pantaleón, firmada en 1753 por Joseph Marín Villegas de Cora, como obra ejemplar del taller en cuestión, la cual tiene relación estrecha con la devoción personal y la manera de utilizar las imágenes del obispo canario.[126] El investigador subraya las señas de identidad que denotan tanto el diseño y la ejecución de la talla como el estofado, y establece posibles relaciones con la escultura genovesa, además de atribuir al taller de los Cora algunas obras encontradas en las Islas Canarias. Por consiguiente su texto es una referencia obligatoria que se retoma en el momento de analizar la pieza de san Pantaleón.

[126] AMADOR Marrero, Pablo, "Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos", en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, Puebla, Museo Amparo, IIE-UNAM, ISCyH-BUAP, 2013.

2. LOS CORA Y SU CONTEXTO ARTÍSTICO A TRAVÉS DE LAS FUENTES

La segunda vía de investigación del taller de los Cora y su contexto artístico parte del rico acervo de los archivos poblanos, tanto civiles como eclesiásticos. Los archivos proporcionan datos duros, sin valoración, requiriendo del investigador hacer una interpretación y decidir las prioridades de todo lo posible a investigar, es decir, determinar a cuales datos dar importancia para sacarlos a la luz y con ellos construir una argumentación. La base para el análisis de este estudio que pretende vislumbrar la situación en la segunda mitad del siglo XVIII, será la revisión sistemática y rigurosa de las seis notarías virreinales del período entre 1750 y 1799, la cual se complementará con los datos localizados en el Archivo General Municipal y en los archivos eclesiásticos.[127]

2.1. EL CONTEXTO ARTÍSTICO EN LA PUEBLA DEL SIGLO XVIII

Gracias a los datos encontrados se puede afirmar que en la Puebla del siglo XVIII existía un ambiente artístico prolífico, en el cual interactuaba el taller de los Cora. A continuación se presentará brevemente lo que se vislumbra a través de las fuentes: la actividad de los gremios de escultores y pintores, la ubicación de los artistas y sus talleres dentro de la ciudad, así como el tipo de encargos a ellos encomendados. Todo ello da testimonio de los protagonistas del ambiente artístico en la Puebla del siglo XVIII, así como de sus principales preocupaciones.[128]

2.1.1. La actividad gremial

Existe escasa información sobre la organización gremial de los ensambladores, talladores y escultores en la Puebla del siglo XVIII. Las únicas actividades del gremio que agruparon a estos oficios, de las cuales se tiene noticia, son las elecciones de los años 1773 a 1776. Se sabe que por estos años se utilizaron las ordenanzas vigentes en la ciudad de México, de lo cual da cuenta una

[127] Para referencia de los distintos archivos civiles y religiosos se usarán las siguientes siglas: Archivo General de Notarías del Estado de Puebla = AGNEP, Archivo General Municipal de Puebla (que incluye el archivo histórico) = AGMP, Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla = AVCMP, Archivo parroquial del Sagrario Metropolitano de Puebla = APSMP, Archivo parroquial de San Marcos de Puebla = APSMP, Archivo parroquial del Santo Ángel Custodio de Puebla = APSACP, Archivo parroquial de Santa Cruz de Puebla = APSCP, Archivo parroquial de San José de Puebla= APSJP.

[128] En el artículo "Apuntes documentales sobre escultura, retablos y sus artífices a finales del siglo XVIII en Puebla" del libro *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles, op.cit.*, analizo detenidamente el período entre 1770 y 1799.

recopilación encargada en 1775 por el visitador general José de Gálvez, que integra las ordenanzas de entalladores y escultores de los años 1589 y 1703 de México.[129] Respecto a las elecciones del gremio del periodo mencionado, en 1773 y 1774, se eligió para el cargo de alcalde a Martín Cabello y para veedor a Francisco de Sayabedra. Mientras que el documento de 1774 solamente fue rubricado por Manuel Ramos, el de 1773 proporciona las rúbricas de varios miembros del gremio, ellos son –además del alcalde y el veedor– Manuel Ramos, Joseph Villegas Cora, Antonio de Villegas, Manuel Antonio Villegas, Gaspar de los Reyes, Nicolás Mariano de Mendoza, Ignacio Acxotlán y Esteban Villegas. Por la cantidad de firmas se puede deducir que en 1773 hubo por lo menos diez talleres de este oficio en la Ciudad de Puebla. Entre ellos está el de los Cora con Joseph Villegas Cora, siendo este personaje el único que firmó con sus dos apellidos. Es relevante mencionar que también varios de los otros maestros llevan el apellido Villegas, hecho que obliga en un futuro comprobar si pudieran ser candidatos para otro taller de la familia Villegas Cora. Para el año de 1775 Manuel Antonio Villegas fue el alcalde y Manuel Ramos el veedor. En 1776 fueron reelectos, ahí a los dos se les denominó veedores. Ambos documentos fueron rubricados por estos dos personajes, el de 1775 además por Martín Cabello y Francisco Antonio Sayabedra.[130] En estos pocos años de elecciones de gremios se observa una continuidad de dos años en los cargos. Ello ya proporciona una nómina de artistas activos en el gremio, se puede suponer que los elegidos para alcalde y veedor eran artistas muy capaces, así como los más comprometidos con el buen funcionamiento del gremio.

A diferencia de la Ciudad de México donde hasta 1703 los escultores, ensambladores y talladores formaron un mismo gremio junto con los carpinteros, en Puebla desde 1570 el gremio de carpinteros estaba separado.[131] Parece que durante gran parte del siglo XVIII no se examinaban los oficios de esculpir, ensamblar y tallar. Sin embargo, a mediados de aquel siglo se hizo el intento de integrar a los ensambladores al gremio de carpinteros, lo cual desencadenó un gran pleito según muestra José María Lorenzo Macías en su artículo "De mecánico a liberal. La

[129] Archivo General Municipal de Puebla (AGMP), Ordenanzas de Gálvez, Serie 5, Subserie 1, vol. 18, f. 177-181v. La única diferencia que encontró Montserrat Galí Boadella al comparar estas ordenanzas con las de México fue la confirmación del duque de Alburquerque al final de las ordenanzas de Puebla, donde especifica que aquellas imágenes que no ostenten la perfección deseada pueden retirarse, siempre y cuando aún no estén colocadas en un templo, habiéndose con ello convertido en un objeto de culto y una imagen sagrada. ("La Catedral de Puebla, punto de encuentro de la escultura". Siglos XVII-XIX, pp. 171 y ss, en *El mundo de las catedrales novohispanas*, coordinadora Montserrat Galí Boadella, Puebla, ICSyH-BUAP 2002, pp. 167-198.)

[130] AGMP, Expediente 223, ff. 156v-215.

[131] Patricia Díaz Cayeros dedica su estudio "Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla" a la situación especial del gremio de carpinteros en Puebla. (*El mundo de las catedrales novohispanas*, coordinadora Montserrat Galí Boadella, Puebla, ICSyH-BUAP 2002, pp. 91-118.)

creación del gremio de «las nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar» en la ciudad de Puebla"[132], basado en el análisis de dos documentos encontrados en el Archivo General de la Nación. Según los datos de este pleito, Pablo Antonio Palacios fue el único ensamblador examinado en Puebla,[133] figura en marzo de 1754 como veedor de ensambladores, en un poder general otorgado por el gremio de carpinteros.[134] Justo este año era el conflictivo, pues a finales del mismo mes de marzo el veedor de carpinteros, Nicolás de Berrueco solicitó a las autoridades poblanas que insistieran en que los carpinteros, ensambladores y doradores no examinados se sujetaran a examen.[135] La controversia que fue llevada ante el virrey culminó en que Juan García, veedor del gremio de carpinteros, pidió que los ensambladores se examinaran con los carpinteros por no existir gremio de ensambladores.[136] Aunque él dijo estar examinado tanto de carpintero como de ensamblador y con ello tener capacidad de examinarlos, a lo largo del pleito se demostró que no contaba con tal carta de examen.

Los ensambladores quienes presentaron denuncia del caso, en abril de 1754, son los caciques Joseph Joaquín de Ayala y Manuel Ramos. Ellos protestaron argumentando que por su calidad de ser caciques no fueran examinados y que además, hasta ahora nadie había pretendido "[...] reducirlos a gremio, ni sujetarlos a las presiones de examen y otras a que estaban sujetos los oficios mecánicos." Ellos se consideraron con más valor que los carpinteros, que según ellos ejercían un oficio mecánico dependiente de la "vileza de la materia", mientras su oficio eran "[...] los nobles muy liberales artes de ensamblar y tallar, sujetos hoy y regulados al dibujo, y por eso legítimamente hermanados con la nobilísima pintura [...]".[137] Como se puede observar, este hecho

[132] *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 6, enero-abril 2006, INAH, México, p. 42-59. La nota acerca del llamado del veedor Nicolás de Berrueco se encuentra en la p. 49. Agradecemos a Patricia Díaz Cayeros habernos recomendado este artículo.

[133] El examen fue realizado por el arquitecto Joseph Miguel de Santa María. Este arquitecto firmó la elección del gremio de carpinteros en 1752 y ocupó el cargo de alcalde en 1756.(AGMP, Expediente 223, ff. 120v a 121 y 135 a 135v.)

[134] Archivo General de Notarías del Estado de Puebla (AGNEP), Not. 2, caja 82 – 1754 a 1755, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Joseph de Linares, protocolos 1754 ante Joaquín Pérez de Aguilar, s/f, 16.03.1754. Este poder general es otorgado a don Miguel López Berrueco por el alcalde de carpinteros, Joseph García Serrano, el veedor, Nicolás de Berrueco, el veedor de ensambladores Pablo Antonio Palacios y el veedor de torneros Joseph Amador.

[135] Ahí mismo se denuncia que el indio José Joaquín de Ayala estaba convocando a los escultores, ensambladores y doradores de no presentarse a dicho examen. Por lo tanto ya estaba iniciando el cambio en cuanto a organización laboral en el ámbito de oficios de la madera. (Boletín [2006], *op. cit*., p. 49.)

[136] En el documento se menciona que el gremio de carpinteros incluso había intentado que se examinara ante él Joseph Rodríguez, maestro organista mayor de la Catedral de Puebla argumentado que "el instrumento de órganos necesita para sus cajas de obra de madera". (*Ibid.,* p. 56)

[137] Siguen diciendo:"según lo que de ellas han escrito y el insigne moderno en sus diálogos." (*Idem*) Eso demuestra claramente que se apoyan en la teoría artística. Posiblemente se refieren a los "Diálogos de la pintura" (1633) escritos por Vicente Carducho, donde se defiende la liberalidad del arte de la pintura. Es notorio que se refieren a este arte para, con la ayuda del dibujo, ligarlo con el de ensamblaje. En este contexto hay que mencionar que en la

no fue sólo un asunto de ser examinados o no, sino de la calidad, posición y jerarquía misma del oficio respecto a los demás, y del anhelo de pertenecer a las artes liberales.

Los dos ensambladores indígenas, quienes se examinaron en la ciudad de México para poder hacer frente a los carpinteros,[138] solicitaron que fuera creado un nuevo gremio que se rijiera por las ordenanzas de México. Lo interesante de esto es que el nuevo gremio solicitado debía integrarse por escultores, ensambladores, talladores y doradores. Una sugerencia innovadora, pues tradicionalmente los doradores estaban agremiados con los pintores. Con la petición, el nuevo gremio sería de retablistas, es decir agruparía a los oficios necesarios para la elaboración de retablos, algo más que obsoleto, porque la separación de gremios no correspondía al tipo de trabajo que se ejercía, causando problemas continuos por el traslape de los oficios, ya que los maestros ejercían trabajos que no les correspondían.

Respecto al gremio de pintores y doradores en Puebla, no se cuenta con sus ordenanzas, pero existe una recopilación de ordenanzas del año de 1776 originada por la falta de regulación de la actividad artística, ya que pintores y doradores ejercían el oficio sin ser examinados y sin pagar las media anatas.[139] Eso indica que no existía un gremio legal de dichos oficios en este periodo. En estas ordenanzas –cuya redacción Efraín Castro ubica entre 1699 y 1721 por los pintores que las firmaron– y que fueron retomadas en 1776, existía la posibilidad de que un ensamblador se examinara como pintor, por lo que tenemos ahí también un intento de acercamiento entre ambos gremios para responder al tipo de encargos, así como un intento de reglamentar el traslape de sus actividades. El estilo de estas ordenanzas es más resumido y abstracto que el de sus semejantes de la Ciudad de México, haciendo hincapié tanto en los conocimientos teóricos como prácticos, especificando además que solamente los indígenas

misma época en la ciudad de México se está reforzando la idea de la liberalidad de la pintura , a través de una solicitud pintores y grabadores quienes en 1753 piden que se prohibiera tener obradores a aquellos artistas no examinados y de no recibir aprendices de calidad étnica inferior (RAMÍREZ Montes, Mina, "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, núm. 78, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 103-128.), así como de la fundación de una academia de pintura encabezada por José de Ibarra en 1754 (MUES Orts, Paula, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, Universidad Iberoamericana, México, 2008, pp. 267-278).

[138] Boletín [2006], *op. cit.*, p. 57.

[139] AGNEP, Not. 6, caja 111, años 1775-76, escribano Saldaña, expediente suelto, Sobre pintores y doradores. Ordenanzas. 1776. La transcripción de estas ordenanzas hecha por Efraín Castro Morales se publicó en el Boletín 1 del INAH, agosto 1989, pp. 4-9.

examinados podían hacer el trabajo de dorado.[140] No hay constancia si las ordenanzas entraron en vigor en la época de su redacción, ni cuando se volvieron a promover.

Regresemos a la solicitud de 1754 pronunciada por los ensambladores poblanos con el fin de crear un nuevo gremio. Efectivamente el virrey otorgó el respectivo decreto[141] y al parecer el gremio sí se formó, dado que existen constancias de las elecciones del gremio de ensambladores analizadas arriba.[142] Sin embargo, en el texto de la elección no se mencionan los doradores, el gremio se titula solamente "de ensambladores", y entre los maestros rubricantes no figura ningún dorador conocido, por lo que se puede suponer que en ese momento los doradores no estaban agremiados con los oficios de la madera. Más aún, porque en 1776 se intentó regular el trabajo de doradores y pintores mediante unas ordenanzas nuevas.

Tal como ya se señaló, el mismo Manuel Ramos participaba activamente en el gremio de ensambladores. Lorenzo menciona en su texto que en 1778 este maestro apareció como "sinodal en el arte de ensamblaje", pidiendo que se le condonara "[...] la asistencia, juntas, elecciones y demás actos del gremio [...]" por ser de edad avanzada y enfermo.[143] Entonces el gremio tuvo que haber existido por lo menos hasta 1778.

Parece que los problemas entre los maestros retablistas no terminaron una vez creado el gremio, pues en 1799 surgió otro pleito.[144] Esta vez entre pintores y ensambladores por el hecho de realizar obra que no les correspondía, convirtiéndose la carencia de estructura gremial de los pintores en un argumento fuerte, lo cual parece indicar que el intento de 1776 de dotar a los pintores y doradores de un reglamento no tuvo los frutos esperados. El pleito de 1799 refleja la crisis de los gremios y la difícil separación del trabajo.[145] El expediente se abre con la petición del pintor José Mariano de Águila de suspender la práctica de los maestros albañiles, carpinteros y ensambladores de hacer obra ajena a su oficio, es decir pintura y dorado. Don Juan de Castro y Andrade fue apoderado de los ensambladores y los escultores para llevar el asunto, logrando se

[140] Un análisis más detallado se encuentra en mi texto *Doradores en la Puebla del siglo XVIII: los talleres y sus trabajos de estofado* (Encrucijada, II Congreso Internacional de Escultura Virreinal, Puebla 2010; memorias en prensa)
[141] Boletín [2006], *op. cit*., p. 51.
[142] AGMP, Expediente 223, ff. 156v-215.
[143] Boletín [2006], *op. cit* p. 51. La información del autor proviene de un documento del 27.11.1778 del AGN, General de Parte, vol. 60, exp. 44, ff. 219-219v.
[144] AGNEP, Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, escribano José Antonio Palacios. El expediente abarca el periodo del 04 de noviembre de 1799 al 27 de enero de 1800.
[145] AGNEP, Not. 2, caja 109, años 1789-90, expediente 1799, escribano José Antonio Palacios, en 12 fojas sin numeración.

resolviera a favor de sus clientes.[146] A lo largo del pleito se mencionan explícitamente ciertas problemáticas y apreciaciones de los gremios, otras se dejan entrever. Una es que los pintores, doradores, bordadores e indianilleros no estaban en condiciones de vestirse como mandaba la orden real.[147] Juan de Castro y Andrade dijo que la razón estaba en que otros hacían su trabajo y ellos vivían ociosos, haciendo una crítica a la actitud laboral de los pintores, pero al mismo tiempo dando a entender que les faltaba una corporación que garantizara su trabajo. Otro aspecto en discusión reside en el hecho de otorgar mayor valor al trabajo de los ensambladores y los escultores, al ser considerado como obra principal, mientras que las actividades del dorado y la policromía eran estimadas accesorias. De esta manera se estableció una jerarquía del trabajo artístico, que también se reflejaba en la organización laboral, pues Juan de Castro y Andrade argumentó que los doradores no tenían un cuerpo gremial con ordenanzas, gobierno, residencias seguras y tiendas públicas, por ende los doradores necesitaban de los ensambladores para que los dirijieran y llevaran sus obras a buen fin, dado que solamente estando asociado a un gremio permitía trabajar de manera eficiente y confiable. Las contrapartes en disputa fueron citadas el 20 de enero de 1800, presentándose por el gremio de ensambladores los maestros José Mariano Castillo, Gaspar Reyes, José Flores, José Sisto Mesa, José Ordan, José Bacilio, José Ramos, Cirilo Antonio y José Pantaleón, y por los maestros pintores y doradores Miguel Sendejas, Salvador Huerta, Ygnacio Mafra, José Manuel Corona, Manuel Ruiz, Antonio Cora y Miguel Castillo. Los pintores afirmaron lo que Juan de Castro y Andrade había esperado que dijeran, es decir, que no estaban de acuerdo con su compañero el pintor José Mariano de Águila, que ellos no buscaban agredir a los ensambladores y escultores, pues eran beneficiados por ellos, al procurarles trabajo y al recibir pagas de justo precio "[...] con tanta seguridad, que aunque el marchante se tarde en avilitar ó corresponder, lo hacen dichos emsambladores aun de su bolsillo, y aun inpenden el trabajo con todo riesgo de biajar para conseguir el pago, y que no carescan los operarios del premio de su trabajo, que siempre es el que corresponde." Este declaración da una

[146] En el poder del 18 de noviembre de 1799 se nombra a "[...] Josef Mariano Castillo maestro ensamblador, Josef Flores, Gaspar de los Reyes, Josef Teodoro Roldan, Josef Manuel Quintero, Cirilo Antonio, Josef Sisto Meza y Josef Pantaleon, profesores de dicho arte, y como conecxo á el los escultores Josef Cora, Sacarias Cora, Josef Savino, Juan Josef Cora y Josef Ramos." (AGNEP, Not. 6, caja 130, años 1798-99, escribano Joseph Augustín de Saldaña, protocolos 1799, ff. 208v-209v, 18.11.1799.) Gracias al padrón de San Sebastián de 1790 podemos ubicar a algunos de los maestros mencionados en el dicho curato; son los talladores Gaspar de los Reyes, Sirilio Antonio y los ensambladores José Manuel Quintero, José Flores y José Teodoro Roldán.

[147] No se menciona a cuál orden específica se refiere. Las ordenanzas de pintores de 1557 y de 1686 de México no dicen nada al respecto de la manera de vestirse, ni las ordenanzas que se intentaron promover en Puebla en 1776. En la escritura de aprendiz con el dorador Antonio Marcelino Villegas Cora, sin embargo se apunta que el maestro promete ministrar al aprendiz al momento de entregarlo como oficial "un vestido de género". (AGNEP, Not. 1, caja 32, años 1771-1776, Mariano de Bonilla y Mariano Francisco Zambrano, s/f, 01 de octubre 1774.)

idea acerca del trabajo cotidiano de los ensambladores, de las dificultades para obtener la paga por el trabajo y la tarea de repartir las ganacias de manera justa. En el testimonio se incluyeron dos cláusulas tomadas de las ordenanzas de 1589 y de 1703, la primera se refiere a que nadie puede aceptar obra sin ser examinado y la segunda trata de la tarea de los veedores de cuidar y asegurar la calidad de las obras por ser destinadas al culto.[148]

El documento que se acabó de analizar revela que a finales del siglo XVIII hubo graves problemas en la organización gremial de la ciudad de Puebla, la cual ya no podía reglamentar el trabajo y asegurar que todos los artistas tuvieran los suficientes ingresos para sobrevivir. También se distingue que la estructura gremial no lograba adaptarse al tipo de encargos que se hacían, dado que en una sola obra tenían que intervenir miembros de diferentes gremios. La conjunción del trabajo de talla y de policromía fue realizada por algunos hábiles artistas reuniendo en su propia persona los dos oficios o trabajando juntos ensambladores-escultores y doradores en un mismo taller, muchas veces todos ellos proviniendo de una misma familia.[149]

Al inicio del documento se encuentra una lista de los maestros implicados en el pleito diciendo que "esta es el todo de los sugetos que tienen obradores públicos y union para la pension anual del angel a que nos tienen grabados por culla causa se nos ase presiso incluirlos en dicha lista."[150] Este listado permite saber que en 1799 hubo por lo menos trece maestros pintores, ocho doradores, cinco ensambladores y dos escultores, a los cuales se pueden agregar los cuatro ensambladores y los cuatro escultores que se mencionan en el poder, pero no en el listado.

---

[148] Las dos cláusulas se cotejaron con la recopilación de Ordenanzas sobre los entalladores y escultores (1589) y las Ordenanzas sobre entalladores (1703) que se encuentran en las páginas 149-153 y 155-161 respectivamente del libro *El imaginero novohispano y su obra* de María del Consuelo Maquívar (México, INAH, 1999). El texto coincide exactamente.

[149] Ignacio Bernardino Acxotlán y el muy prolífico Manuel Ramos son ejemplos de maestros tanto ensambladores como doradores, mientras que los talleres de los Cora (Analco), Castillo (traza española de la ciudad) y Flores (Santiago) son talleres familiares con oficios diferentes.

[150] Los pintores mencionados son: Miguel Geronimo Zendejas, Salbador Huerta, Francisco Castillo, José Mariano Lara, Luiz de la Rosa, Manuel Lopes, Mariano Gonzales, Ygnacio Mafra, Jose Manuel Corona, Mariano Lopes, Manuel Ruis Corona, Betancur y José Mariano de Aguila. Los doradores: Miguel Castillo, Ygnacio Luna, Juan Manuel Velasco, Antonio Corra, Santos de Santiago, Clemente Luna, José Luna, Señor Miguel Aguila. También se incluye el tratante de dorado y pintura don Juan Mathey. Los ensambladores son: Mariano Castillo, Gaspar Reyes, José Flores, José Sisto, José Ordan. Los escultores son: José Bacilio y José Ramos. También se enumeran maestros bordadores, indianilleros y albañiles. Respecto a la escultura del ángel (san Miguel) que los maestros estaban obligados a sacar en procesión el día de su fiesta, parece que no fue la escultura de la Catedral, pues era una obligación que el ayuntamiento les exigía a los gremios. Por ello se supone que tiene que haber sido una escultura que era propiedad del ayuntamiento. Probablemente la escultura que el cabildo mandó hacer, tal como se lee en un acuerdo de 1718 respecto al patrocinio de san Miguel donde se dice: "[...] a costa de la Ciudad se hizo una imagen de bulto dorada y estofada con andas, para llevarla en la procesión por la catedral." (AGMP, Serie Gobierno, Libro que contiene los Patronatos de esta Nobilisima Ciudad de Puebla. 1769, f. 24v. Esta escultura se guardaba en la capilla del cabildo (AGMP, Serie Gobierno, Libro de Patronatos II, f. 361v.), desconocemos su destino.

La información que se ha brindado se refiere a los artífices que trabajan la madera. Más difícil es obtener datos acerca de aquellos que labraban esculturas en piedra, dado que en la Puebla virreinal es escasa la información acerca de quienes ejercían este oficio, si eran canteros o escultores. Las ordenanzas de escultores no recogen reglamentos respecto a ello, sólo un apartado en las de 1703 apunta acerca de los entalladores que dice: "Los maestros examinados de este arte, pueden hacer esculturas, talla y arquitectura en cualquier materia como lo hacen comúnmente en lo que le es tocante y perteneciente a su arte y ha sido costumbre."[151] Este enunciado puede aplicarse a sólo la ornamentación de retablos o también al trabajo de las esculturas de bulto. A razón del material con que se trabaja, el oficio de labrar piedra debería pertenecer al gremio de arquitectos, como efectivamente sucedió en la Ciudad de México al formar parte los canteros de aquel gremio.[152] Sin embargo, para Puebla la situación es diferente, dado que los arquitectos estaban asociados con los carpinteros[153], ni en sus ordenanzas de 1570 ni en las de 1775 se mencionan a los canteros ni la actividad de labrar ornamentos o figuras humanas en piedra, por lo que no se puede asegurar, a quien correspondía la vigilancia de este oficio. Aunque es probable que los carpinteros se ocupaban de ello, dado que ya integraban a los arquitectos, quienes por su oficio estaban relacionados tanto con el material de la piedra como con los canteros quienes lo trabajaban. Dado que, por lo menos antes del pleito de 1754, algunos ensambladores-escultores estuvieron ligados al gremio de carpinteros, es probable que alguno de ellos tuvieran el conocimiento para labrar la piedra. Más aún si se trataba de esculpir una figura humana, pues en cuanto a la concepción intelectual de la obra no había tanta diferencia entre una escultura en madera y una en piedra. Un personaje de esta época era Cayetano Sánches, quien figura entre los rubricantes de la elección del gremio de carpinteros en 1756.[154] Cuando en 1753 se le encargó el retablo mayor de la iglesia de la Santísima Trinidad fue llamado arquitecto y ensamblador. Su actividad de arquitecto es confirmada por una gran cantidad de avalúos de edificios que realizó

[151] Maquívar, *op. cit*., p 157.
[152] REYES y Cabañas, Ana Eugenia: „Las ordenanzas de arquitectura de la ciudad de México de 1735", en *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera época, México, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-Conaculta-INAH 2004, v.1, pp.41-49; PAZ Arellano, Pedro, "El examen de constructor (1599-1785)" y OLVERA Calvo, María del Carmen y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, "El gremio y la cofradía de los canteros de la Ciudad de México, en *Ibidem*, v. 2, pp. 25-42 y 43-57.
[153] Acercar de las ordenanzas de carpinteros y albañiles en Puebla consultar DÍAZ Cayeros, Patricia, "Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla" y acerca de los arquitectos relacionados con los de la Ciudad de México MIGNOT, Stéphanie,"Los pleitos legales entre arquitectos como testimonio de la mentalidad gremial, siglos XVII y XVIII" ambos textos en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Galí (ed.), Puebla, ICSH-BUAP 2002.
[154] AGMP, Expediente 223, ff. 135 a 135v.

entre los años 1750 y 1761.[155] Según Efraín Castro además contrató escultura en piedra, como son el san José, san Miguel y santo Ángel Custodio en los "torreoncillos" que se encontraban en las tres esquinas del atrio catedralicio (1749), así como esculturas en mármol de Tecali en el presbiterio de la Catedral (1756 y 1762).[156]

También existe documentación acerca de maestros que al contratar obra esculpida sólo se declararon canteros.[157] Uno de éstos se dio en 1770, cuando se estipuló la hechura de escudos reales. En esta ocasión el fiador (y probablemente quien tenía que terminar el trabajo) era tallador, lo cual vuelve a demostrar la cercanía entre los oficios que labraban la piedra y los que trabajaban en madera.[158]

Una prueba de la conjunción gremial entre carpinteros y arquitectos es el caso de José Miguel de Santa María, uno de los arquitectos más importantes del siglo XVIII poblano,[159] quien en 1756 desempeñó el cargo de alcalde del gremio de carpinteros, sin que se tenga noticia de que haya realizado obras de carpintería o ensamblaje.[160] Eso, junto con los casos que se analizaron a lo largo de este apartado muestra que es difícil establecer una separación estricta entre los gremios y los oficios que en ellos se integraban, dado que por una parte estaban bien perfilados los límites entre los distintos oficios, y por la otra había zonas grises de interferencia, sobre todo cuando no estaba bien definida la pertenencia de algún oficio a un gremio, cuando un maestro se desenvolvía en varios oficios o cuando una obra artística requería de distintas habilidades.

[155] En la nómina de artistas que se encuentra en el apéndice se encuentran enlistadas las referencias acerca de los avalúos realizados por Cayetano Sánches.
[156] Fernández de Echeverría y Veytia, 1962, *op.cit.,* p. 71, nota 31 y p. 84, nota 46.
[157] Este es caso de Joaquín Romero quien en 1760 se obliga a hacer un oblisco con las efigies de los reyes. (AGNEP, Not. 4, caja 279 – 1759 a 1763, escribano Juan Vicente de Vega, protocolos de 1760, ff. 140v a 141v, 30.07.1760) Efraín Castro Morales menciona el caso de la fuente de San Miguel de la plaza principal de la ciudad, que fue elaborada por el cantero José Pérez, después de que los canteros José Marciales, Caraballo y José Joaquín habían hecho un primer cálculo de la obra. (Olivares, *op. cit*., p. 133.)
[158] El cantero Francisco Vicente Nuñes y el tallador Joseph Villegas se obligan a hacer cinco escudos reales para los antiguos colegios de jesuitas. (AGNEP, Not. 3, caja 211, años 1770-79, escribanos Manuel del Castillo y Josef Ignacio del Castillo, protocolos 1770, corresponden a Manuel del Castillo, ff. 28-29, 20.03.1770.)
[159] Para más información acerca de este maestro véase: TERÁN Bonilla, Antonio y Luz de Lourdes Velásquez Thierr, *José Miguel de Santa María. Arquitecto del barroco poblano*, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, 2004.
[160] AGMP, Expediente 223, ff. 135 a 135v. Aunque hasta ahora no se le conoce trabajo de carpintería o ensamblaje a Joseph Miguel de Santa María, en la memoria de bienes que está incluida en su poder para testar se menciona un retablo de su propiedad, que antes había sido el retablo mayor de la iglesia de la Concepción. Lamentablemente no sabemos en qué contexto llegó a pertenecer al arquitecto. (AGNEP, Not. 5, caja 28 – 1767, escribano Juan Vicente de Vega, testamentos de 1767, ff. 7v a 11, 08.03.1767, Poder para testar.)

2.1.2. Centros productivos

Una fuente muy útil para establecer una nómina de artífices activos en el siglo XVIII en Puebla y determinar la ubicación de sus viviendas, así como la localización de sus talleres, son los padrones de barrio que se conservan en el Archivo General Municipal de Puebla. Del siglo XVIII solamente se pudieron encontrar los siguientes ocho padrones de los curatos de la ciudad: uno de 1720 sin nombre, otros del año 1773 de San José y Santo Ángel, uno más de San José de 1782, los de Santo Ángel y de San Sebastián de 1790, el de San Marcos de 1791 y el de Santa Cruz de 1792.[161] Con éstos se abarcan el periodo entre 1773-1792, incluyendo todas las parroquias con excepción del Sagrario.

Además de datos sobre los nombres y la ubicación de la vivienda de los habitantes, los padrones proporcionan información acerca de la pertenencia étnica, el oficio, el estado civil y la familia de los habitantes.[162] La comparación de los datos permite realizar ciertas conclusiones. El análisis se centrará en los padrones del periodo de 1773-1792, puesto que cubren casi toda el área de la ciudad en un mismo lapso. Se excluye de éstos el padrón de 1782, dado que no proporciona datos acerca del oficio de los habitantes registrados.[163] Aquí se analizará la información contenida acerca de los maestros relacionados con retablos y esculturas: ensambladores, talladores, escultores, pintores, doradores.[164] Se integran junto a éstos, a los carpinteros a razón del traslape de gremios ya mencionado en el capítulo anterior. Para la ubicación actual de las calles registradas en los distintos padrones, sirvió de apoyo la publicación *Las Calles de Puebla* de Hugo Leicht. Se reunieron y organizaron en tablas los datos acerca de la ubicación y la familia de los maestros, éstas pueden consultarse en el apéndice II. Esta sistematización permitió realizar las siguientes observaciones.

En el padrón de San José de 1773 se advierte que la gran mayoría de los hombres que vivían en este barrio eran tejedores, siendo además el barrio con mayor cantidad de carpinteros,

[161] Padrón general del curato del Santísimo Patriarca Señor San José y Padrón del curato del Santo Ángel Custodio, 1773, AGMP; [Padrón] 1720, AGMP, Expediente 128, ff. 1-67; Padrón de la parroquia de San José, 1782, AGMP, Expediente 128, ff. 68-135; Padrón del curato de Santo Ángel, 1790, AGMP, Expediente 128, ff. 179-238; Padrón de la parroquia de San Sebastián, 1790, AGMP, Expediente 128, ff. 136-177v; Padrón de la parroquia de San Marcos, 1791, AGMP, Expediente 128, ff. 239-328; Padrón del Curato de Santa Cruz, 1792, AGMP, Expediente 129, ff. 1-99v.

[162] Entre los artífices hay tanto españoles, castizos, mestizos e indios, además unos pocos pardos y mulatos.

[163] El padrón de 1720 hace referencia a un escultor, cuatro doradores y dos pintores. Según Hugo Leicht (*Las calles de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Puebla, 2008, p. X.) abarca la región entre las actuales calles 2 y 8 Oriente números 1-600.

[164] Se excluyeron aquellos pintores de los cuales se dice explícitamente que son pintores de indianilla o de manta, pues su oficio está relacionado con los textiles.

es decir treinta y cuatro los registrados, quienes se concentraban en el cuadrante que abarca de la 8 a la 16 Oriente-Poniente, así como la 5 Norte-Sur y 2 Norte-Sur. Además se enlistaron trece pintores y cuatro doradores, empero solamente cinco escultores, viviendo todos repartidos a lo ancho del curato sin concentrarse en alguna zona específica. Respecto a la situación en el curato del Santo Ángel, en el mismo año, se cuentan ocho carpinteros, once escultores, un tallador, un ensamblador, un pintor y siete doradores. Llama la atención que siete de los escultores y cuatro doradores vivieran en calles cercanas[165], premitiendo aseverar que en las actuales calles 2 y 4 Oriente entre la 14 y 20 Norte se concentraban los oficios necesarios para la elaboración de esculturas y retablos.

Si se comparan estos datos con los proporcionados por el otro padrón existente del Santo Ángel, que data de 1790, se aprecia que la situación cambió notablemente, pues de los maestros mencionados no queda ninguno. Sólo había dos escultores, un tallador y un ensamblador, padre del tallador, así como tres pintores[166] y cuatro doradores, pero sí había siete carpinteros. En el padrón mencionado no se especifican las calles donde se ubicaban las casas registradas, la organización de la zona se hace por medio de cuadros, de los cuales todavía no se han podido ubicar correspondencia con la traza actual de calles.

En el padrón de 1790 del curato mayoritariamente indígena, el de San Sebastián, se registraron dos carpinteros, un solo escultor, pero 23 talladores, 32 ensambladores y 26 doradores. La mayor cantidad de familias de este curato dedicadas a los oficios aquí estudiados se ubicó en el barrio de Santiago, entre ellos el escultor, todos los talladores y ensambladores, mientras que los doradores se locarlizaban en los barrios de San Miguel y de San Matías. Los carpinteros eran indígenas y vivían en el barrio de San Miguel. En el padrón de San Marcos de 1791 había dieciséis carpinteros, dos escultores, tres talladores, tres ensambladores, cuatro doradores, un batihoja y siete pintores que se concentraban en la actual calle 9 Norte-Sur o entre ésta y la 11 Norte-Sur.[167] En la calle 7 Norte-Sur vivían sólo los carpinteros, además de las calles antes mencionadas. Por último existe un padrón del Curato de Santa Cruz del año 1792, ahí se mencionan doce carpinteros, que se ubicaban entre la 8 y la 12 Oriente a la altura de la 14 Norte,

[165] Se trata de las actuales cuadras 2 Oriente 1200-1400 y 4 Oriente 1400-2000. En la última viven cuatro escultores y tres doradores, uno de éstos, incluso, habita en la casa de un escultor, posiblemente formando un taller. En la cuadra 2 Oriente 1200 vive un dorador y en la cuadra 1400 se encuentran tres escultores, otro más no tiene muy lejos su casa, se ubica en la 3 Oriente 1000-1600. Un tallador vive en la cuadra 14 Norte 400, justo a la vuelta de los escultores.

[166] Hay además cuatro pintores de indiana, de los cuales uno tiene dos aprendices.

[167] Coinciden dos doradores y un ensamblador en la cuadra 9 Norte 400, un ensamblador y un pintor en la cuadra 9 Sur 100, un tallador y un dorador en la cuadra 2 Poniente 900, dos talladores y un pintor en la cuadra 3 Poniente 900.

cinco escultores, dos de ellos compartiendo vivienda en la actual calle 18 Oriente número 1000, siendo uno maestro y el otro oficial. En este curato habitaba un único pintor de mantas y un dorador.

Como muestran claramente los datos que se vertieron en una tabla comparativa (Cuadro 1), en San Sebastián existieron mucho menos carpinteros que en cualquier otro curato, en cambio habitaron mucho más ensambladores, talladores y doradores que en los otros barrios. Pareciera que estos oficios se concentraban en esa parte de la ciudad y que además eran ejercidos por indígenas, puesto que el escultor y todos los talladores eran reconocidos como indígenas, de los ensambladores solamente dos eran mestizos y uno español, entre los doradores había cuatro mestizos, el resto eran indígenas.

Cuadro 1. Relación de artistas en los padrones de barrio del siglo XVIII

	Carpinteros	**Escultores**	**Talladores**	**Ensambla-dores**	**Pintores**	**Doradores**
1720	16	1	-	-	2	4
San José, 1773	34	5	-	-	13	4
Santo Ángel, 1773	8	11	1	1	1	7
Santo Ángel, 1790	7	2	1	1	3	4
San Sebastián, 1790	2	1	23	32	-	26
San Marcos, 1791	16	2	3	3	7	4
Santa Cruz, 1792	12	5	-	-	-	1

En muchos casos hay evidencia de la existencia de un taller, pues tanto padre como uno o más hijos ejercían el mismo oficio, en ocasiones se mencionan a aprendices y algunas veces a artistas de diferentes oficios que vivían en la misma casa. Es notorio que en la actual cuadra donde se ubica la calle 15 Poniente número 1300 coincidían once talladores, nueve ensambladores y seis doradores. En la cuadra 17 Poniente numeración 1500-1700 eran dos talladores, quince ensambladores y dos doradores. En la cuadra 17 Sur número 2100 habitaban ocho talladores y dos ensambladores, los últimos en la misma casa, y en los barrios de San Miguel y de San Matías había sólo doradores, ocho en el primero y seis en el segundo. Con eso queda muy claro, que –por lo menos a finales del siglo XVIII– el centro productivo más grande de retablos se encontró en el curato de San Sebastián, mientras que en 1773 muchos escultores se concentraron en Santo Ángel y los pintores como los carpinteros en San José, habiendo doradores en ambos curatos. Con ello se tiene una concentración de los diferentes oficios según los distintos curatos de la

ciudad, creando centros productivos de acuerdo a oficios específicos, centros que no necesariamente tuvieron que ser permanentes.

Gracias a la revisión sistemática del periodo de 1750-1799 en las fuentes del Archivo General de Notarías de Puebla, es posible enriquecer la nómina revelada por los padrones, agregando aquellos maestros que dejaron constancia en la documentación notarial. Con ello al corte sincrónico de los padrones que revisa un determinado tiempo, se suma el corte diacrónico que abarca varios años. Estos nuevos datos permiten abordar diferentes cuestiones respecto al ejercicio artístico, como son la conjunción entre los oficios del carpintero y del ensamblador, así como los talleres familiares. Es notorio que la mayoría de la información proviene de avalúos de bienes –lo cual demuestra la utilidad de esta fuente para realizar nóminas de artistas– y de aquellos actos jurídicos no relacionados con la elaboración de obras artísticas. Este hecho destaca la falta de documentación artística en las fuentes notariales, situación que sugiere que no todos los asuntos artísticos estaban relacionados con el acto notarial.

Si se conjuntan los nuevos nombres encontrados con los maestros que se registraron en los padrones de barrio, la nómina de artistas activos en la segunda mitad del siglo XVIII abarca un total de 58 pintores, 64 doradores, 56 ensambladores, 29 talladores, 28 escultores y 131 carpinteros, algunos de los cuales aparecen tanto en los padrones como en otra fuente documental. Además de los oficios mencionados hay constancia de otros dos relacionados con el trabajo de la madera, los cuales pueden presentar traslapes con los ensambladores y los escultores. Por un lado están los carroceros con una cantidad de 22 maestros,[168] entre éstos los talleres familiares identificables son los Toledo, Bravo, Flores y Villegas, oficio que parece haber tenido cierta importancia, dado que en varios años realizan sus elecciones de gremio.[169] Por otro lado están dos organeros Rodríguez, padre e hijo, que estaban laborando en la catedral poblana[170].

[168] Los maestros carroceros son (en orden alfabético): Antonio Bravo de Laguna, Joseph Bravo de Lagunas, Juan Bravo, José Antonio Flores, Ignacio Flores, Francisco Fuentes, Salvador Antonio de Medinilla, José Moreno, Luis Negreros, Manuel Antonio Pabón, Luis Perea, Josef Nicolás Riva de Neira, Santiago de la Rosa, Juan de Salinas, Ramón de Salinas, José Mariano Serrano, Juan de Dios Toledo, Nicolás Toledo, Vicente Villegas, Mariano Guillermo de Villegas, Mariano de Villegas, Josef Zerón.

[169] En la primera mitad del siglo XVIII hay constancia de elecciones del gremio de carroceros en 1732 y 1733. En 1736 realizan sus elecciones junto con los carpinteros, mientras entre 1773 y 1776 vuelven a hacer elecciones del gremio de carroceros. (AGMP, Expediente 223, ff. 14v a 210) No sabemos cuáles ordenanzas rigieron a los carroceros poblanos, pues no son tomados en cuenta en las ordenanzas de los carpinteros, pero tampoco encontramos ordenanzas propias de ellos. En la ciudad de México, sí hubo ordenanzas del gremio de carroceros, expedidos y confirmados en 1706. (BARRIO Lorenzot, Francisco del, Ordenanzas de gremios de la Nueva España, México, Secretaría de Gobernación, 1920.) Respecto a la conjunción de oficios futuras investigaciones tendrán que determinar si hay alguna relación familiar entre los maestros carroceros de apellido Villegas y aquellos ensambladores del mismo apellido.

[170] Son Joseph Rodríguez y Manuel Joseph Rodríguez de Vera.

Lo que permite ver la documentación es que parece haber existido un concepto claro acerca de cuál era el oficio principal que ejercía una persona, pues en la mayoría de los casos los maestros son mencionados siempre con el mismo oficio, prueba de ello es que no haya ningún pintor que sea caracterizado también como dorador.

Respecto a los pintores[171] a razón de los apellidos se puede suponer como posibles talleres familiares los de los Águila, Berrueco, Castillo, Días, Lara y López (Apéndice III). La mayoría de pintores son mencionados una sola vez, sólo José Joaquín Magón, Francisco Muñoz y Miguel Gerónimo Zendejas aparecen más de dos veces en las fuentes. La misma situación se presenta con los doradores,[172] pues sólo Manuel del Castillo, Ignacio Miguel de Luna y Miguel Ascencio de Luna tienen más de dos menciones documentales. Como se verá en el siguiente capítulo son estos maestros los que están relacionados con contratos de obras artísticas. En el caso de los pintores es notorio que la información acerca de ellos provenga sobre todo de avalúos de bienes, los únicos dos contratos que involucran pintores que se han podido localizar se refieren a obras efímeras. Situación que hace pensar que los pintores no formalizaban ante notario sus contratos de pintura en lienzo. Este tema del contrato de obra artística se tendrá que examinar más detenidamente en los capítulos subsecuentes.

En cuanto a los oficio que trabajan la madera los archivos revisados ofrecen un panorama de traslape de actividades y posibles talleres familiares (Apéndice IV). La gran cantidad de

[171] Los pintores son (en orden alfabético): José Mariano Águilar, José Albino, José Antonio, Juan Antonio, Juan Antonio, Joseph Berruecos, Francisco Berruecos, Miguel Berruecos, Betancur, Antonio Francisco Bibaldo, Juan Camarillo, Francisco Castillo, Miguel del Castillo, Josef Miguel Castillo, Joseph de Chabes, Domingo Salvador de Contreras, José Manuel Corona, Joseph Dias, Luis Dias, Juan Domingo, José Esteban Fenix, Joseph Garcilazo, Josef Francisco González, Mariano González, Clemente María Guatemala, Salvador Huerta, Gregorio de Lara, José Mariano Lara, Mariano López, Manuel López, Joseph Luis, José Joaquín Luna, Ygnacio Machoro, Ignacio Mafra, Joseph Joaquín Magón, José Medrano, Joseph de Morales, Francisco Muñoz, Ignacio Nájara, Nicolas Náñes, Salvador Náñes, Joseph Ortega, Ignacio Ortiz, Juan Polo, Manuel Ramírez de Arellano, José María Rivera, Luis de la Rosa, Manuel Ruiz, Francisco Xavier de Salazar, José Joaquín Sánchez de Lechuga, José Silberio, Josef Antonio Sosa, Vicente Talavera, Joseph Verdugo, Josef Antonio Vergara, Joseph Theodoro Zambrano, Miguel Gerónimo Zendejas, Gabriel Zúñiga.

[172] Los doradores son (en orden alfabético): Miguel Águilar, José Albino, Miguel Antolín, Francisco Antonio, Juan Benites, Joseph Vicente Benito, Hilario Cano, Miguel Cano, Antonio Castillo, Antonio Joaquín Castillo, Manuel Castillo, Miguel del Castillo, Simón de Castro, Jacinto Roque Cavallero, José Feliz Chávez, Juan Pablo Chávez, José del Cristo, José Mariano Dias Blea, Joseph del Espíritu Santo, Mariano José Flores, José Gabriel, Miguel Gerónimo, Antonio de Santiago Gil, José Gil, Felipe de Jesús, Joseph Joaquín, José Leandro, Juan Leandro, Joaquín Joseph Montealegre, Joseph López de Rivas, José Luna, Clemente Luna, Miguel Ascencio de Luna, Ignacio Miguel de Luna, Juan Marcelo, Ignacio Mariano, José Mariano, Fernando de los Reyes Marín, José Eustaquio Marín, Miguel Marín, Francisco Miguel, Felipe Neri, Francisco Olmedo, Francisco Antonio Olivares, Pascual, José Mariano Rivera, Gregorio Rivera, Pascual Vicente Rivera y Ximenes, Sebastián Rivera, José de los Santos Rodríguez, Bartolomé Ruiz Morales, José Sánchez, Felipe de Santiago, Santos de Santiago, José Sirilo, José de Torres, Nicolás Torres, José Tiburcio, Jacinto Valentín, José Manuel Velasco, Antonio Marcelino Villegas Cora, Antonio Cora, Pablo de Villegas, Joseph Andrés Ximénez.

carpinteros, en comparación de los demás oficios, es señal de la relevancia de este oficio para las necesidades de la ciudad. Respecto a la relación entre carpinteros[173] y ensambladores[174] se puede ver que efectivamente hubo maestros que son identificados tanto como carpinteros y ensambladores. Los casos son los de Francisco José Escobar, Esteban José Feniz, José Luis González, Pablo Antonio Palacios, José Mariano Suáres e Ignacio Rincón. El único identificado como carpintero y escultor es Domingo Macario. Mientras que por un lado se tiene a estos maestros que ejercieron diversos tipos de obra, por el otro están aquellos que se desempeñaron mayormente en el oficio de carpintero, sin que haya mención de que además hayan realizado obra de ensamblaje. Estos maestros son José García Serrano y José Rincón Gallardo, la actividad del primero parece haber sido sobre todo en la primera mitad del siglo XVIII y la del otro en la

[173] Los carpinteros son (en orden alfabético): Miguel Abrego, Joseph Aguilar, José Albarado, Ignacio Alcalá, Anastacio Antonio, José Antonio, José Rafael Azebedo, Antonio Ballejos, Joaquín Ballejos, Juan Ballejo, Juan Ballesteros, Ignacio Becerra, Julián Beristain, Nicolás (López) Berrueco, José Bonifacio, Ignacio Bonilla, José María Bonilla, Domingo Campos, Francisco del Carmen, Christóbal Carrasco, Joseph Castellanos, Joaquín Castillo, Josef de Castro, Salvador Cayetano, Joseph Colón, Josef Mariano Colón, Josef Contreras, Domingo Corbello, José Corona, José Eustaquio Delgado, Christóbal Ignacio de Escobar, Francisco Joseph Escobar, Felix Escobar, Pedro Escobar, José Ramón Espinoza, Salvador Fernández, Luis Fernando, José Francisco, José Joaquín Galicia, Miguel Garbián, Antonio García, Joaquín García, Joseph García Serrano, Juan Manuel García, Felipe García, Miguel García Serrano, Raphael García Serrano, Joseph Garnica, Juan Gomez, Ignacio González, Vicente González, José Guevara, Joseph Antonio Gutiérrez, Joseph Raphael Hernández, Atanacio Herrera, Joaquín de Huerta, Christóbal de Huerto, Andrés Ignacio, Josef Mariano, Onofre Marín de Eredia, Ignacio Matamoros, Onofre Mejía, Josef Julián Mendoza, Salvador de Mesa, Bernabé Miranda, José Antonio Monfil, Nicolás de Mora, Joseph Manuel de Nava, Mariano José de la O, Joseph Ordóñes, Manuel de Orduña, Joseph Pachecho, Manuel Pacheco, José Palacios, Pablo Palacios, Pedro Palacios, Isidro Palomares, Pedro Pascual, Joseph Peche, Joaquín Pelegrina, Joseph Antonio Pillo, Joseph Pinto, Antonio Raphael de Prado, José Antonio Prado y Guevara, Juan Miguel Pérez, José Prieto, José de Prieto, Joseph Prieto, Ignacio Prieto, José Mariano Reyes, Francisco Javier Rincón Gallardo, Joseph Rincón Gallardo, Ignacio Rincón Gallardo, Josef Leandro Grijalva, Juan Josef Ríos, Nicolás Robles, Manuel Rodríguez, Josef Ignacio de Rojas, Miguel Rojas, Augustín Rosete, Joseph Rosete, Bernardo Sánchez, Joseph Luis Sánchez de León, Josef Sandoval, Juan Sandoval, Mariano Sandoval, José de Santa Bárbara, Francisco Sebastián, Manuel Segasti, Pedro Josef de Silva, Josef Miguel Sisneros, Juan Micacio Sisneros, Manuel Sisneros, José Mariano Suares, Josef Tamayo, Diego Tenorio, Marcelo Torrejón, Felipe Torres, Manuel de Torres, Francisco de Vargas, Juan de Vargas, Juan Joseph Villavicencia, Tomás Villegas, Francisco Xavier, Joseph Augustín Ximénez, Dionisio Ximénez de Bonilla, Mariano Ximénez, Vicente Ximénez Bonilla, Phelipe Zárate, Josef Miguel Zisneros, Juan Reicacio (¿) Zisneros.

[174] Los ensambladores son (en orden alfabético): Ignacio Bernardino Acxotlán, José Aguilar, José Antonio, José Antonio, José Antonio, Joseph Joaquín de Ayala, Juan José Baptista, José Bonilla, José Antonio Cabello, Martín Antonio Cabello, José Mariano del Castillo, Juan de la Cruz, Andrés Durán, Esteban José Feniz, José Flores, Tomás Francisco, José Gabriel, Miguel Gerónimo, José Luis González, Francisco Hernández, Mariano Lázaro, Juan de Lima, Andrés López, José Macedonio, Marcos Marcelino, Lorenzo Mariano, José Mariano Mendoza, Mathias, Francisco Prudencio Mesa, José Antonio Mesa, Josef Sixto Mesa, Rafael Monfil, Mariano Nicolás, José Ordán, José Palacios, Pablo Antonio Palacios, Josef Pantaleón, Francisco Patricio, José Manuel Quintero, Manuel Ramos Montealegre, Gaspar de los Reyes, José de los Reyes, José Nolasco Roldad, José Teodoro Roldán, Antonio Sanches, Cayetano Sanches, José de Santiago, Marcelo de los Santos, Tomás de Santiago, Pablo Soriano, José Sotero, José de la Trinidad, Mariano Antonio de Villegas, Joseph Ximénez, José Zaragoza, José Zeferino.

segunda.[175] Posibles talleres familiares de carpinteros son los Ballejos, Corbello, Escobar, García Serrano, Rincón Gallardo, Vargas y Ximénez Bonilla.

En cuanto al oficio de tallador,[176] que en pocos casos suele separase del de ensamblador o carpintero, son los padrones de barrios los que señalan esta actividad, pues en la documentación notarial sólo se especifica la actividad de un maestro, Joseph Villegas, que es clasificado únicamente como tallador. Algo similar sucede con los escultores,[177] pues su nómina se nutre de los datos de los padrones y del pleito entre pintores y ensambladores-escultores de 1799.

Otro caso que muestran los datos es de maestros que ejercían oficios pertenecientes a diferentes gremios (Apéndice V). Éstos eran pocos, entre ellos se identifica a Ignacio Bernardino Acxotlán, Manuel Ramos y Antonio Sánches como ensambladores y doradores, José Luna como tallador y dorador, mientras que Cayetano Sánches fue ensamblador, arquitecto y dorador.

La nómina de artistas[178] evidencia una gran cantidad de oficios relacionados con la madera y algo menos de artes de pincel y dorado. La descripción y análisis realizado sugieren una activa vida cultural de la ciudad, con suficiente demanda para permitir a todos los obradores encontrar su sustento.

[175] Joseph García Serrano firmó las elecciones del gremio de carpinteros en 1732, 1734, 1736, 1738, 1739, 1740 y en 1756, mientras que José Rincón Gallardo las firmó en 1773 y 1774. (AGMP, Expediente 223, ff. 9 a 175v.) Como muestran los libros de fábrica, José Rincón Gallardo realizó además varias obras de carpintería en la Catedral, entre éstas están por ejemplo los remiendos en el fascistol y los confesionarios (Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla (AVCMP), Quaderno para el govierno de la administración de la fábrica espiritual en que se asienta todo lo que es cargo y data para este año de 1771, ff. 16v y 18.)

[176] Los talladores son (en orden alfabético): Sirilo Antonio, Tomás Antonio, José Carrillo, José del Carmen Carrillo, José Antonio Castillo, Francisco Durán, Pablo Ventura Durán, Pascual del Espíritu Santo, Domingo Esteban, José Francisco, José Juárez, José Macedonio, José Luna, José Marcos de la Luz, José María, José María, José Mariano, Pedro Matías, Atanasio Joseph de Mendoza, José Esteban Ramos, José de los Reyes, Pedro José Rivera, Domingo Rumualdo, Andrés Secundino, José Toribio, José Victoriano, Mariano Victoriano, Joseph de Villegas, Joseph Santos Ximénez.

[177] Los escultores son (en orden alfabético): Juan Antonio, Joseph Alexo del Carmen, José Bacilio, Joseph Cora, Josef Cora, Juan Josef Cora, Zacarías Cora, Antonio Crespin, Pablo Durán de Huerta, Matías Elías, Joseph Fernández, Felipe Florentín, Manuel José Joaquín, Ignacio García, Antonio Gil, Joseph Lázaro Hernández, José Luna, Domingo Macario, Josef Sabino, Matheo Torres, Juan Antonio de Olmedo, Josef Ramos, Juan Victoriano, Antonio Villegas de Cora, Joseph Villegas de Cora, Joseph Felipe Villegas Cora, Juan Nepomuceno Hernández, Juan José Salas.

[178] Para contar con una nómina aún más completa sería necesario revisar principalmente las secciones sacramentales de los archivos parroquiales, así como los libros de fábrica de la Catedral.

2.1.3. Talleres de artistas con sus encargos

De las descripciones que hace Mariano Fernández de Echeverría y Veytia en su *Historia de la Ciudad de Puebla*, es posible concluir que en la década de los 1770 se renovaron muchos interiores de iglesias. En la de San José se hicieron reacomodos completos, igual que en San Francisco y en la iglesia del Colegio del Espíritu Santo. En otras iglesias el autor señala que algunos retablos fueron realizados al gusto moderno en los "últimos años", proporcionando incluso fechas en algunos de los casos.[179] En la época en que se escribió el libro, este tipo de retablos "al gusto moderno" ya no ostentaba columnas salomónicas como soporte, lo cual era considerado "gusto antiguo". Lo moderno más bien eran los retablos a base de estípites, moda que fue introducido por Jerónimo Balbás en el retablo de los Reyes de la catedral de México, el cual fue terminado hacia 1725. Para mediados del siglo XVIII el empleo de este nuevo soporte se había extendido por toda la Nueva España.[180] Después empezó a transformarse en lo que se caracteriza como anástilo (ornamentación profusa sin distinción clara entre soporte, ornamento y

[179] FÉRNANDEZ de Echeverría y Veytia, José Mariano de: *Historia de la Fundación de Puebla de los Ángeles en la Nueva España*. Su descripción y presente estado, edición facsimilar tomo II, México: 1990. En el año de 1771 se pusieron ventanas nuevas en la iglesia de San José, se blanqueó, pintó y doró toda, se adornaron las claves de las bóvedas, se enladrilló todo, se pusieron a un piso todos los altares del cuerpo de la iglesia, los dos del presbiterio se subieron al alto de éste, se hicieron algunos retablos nuevos a la moderna y otras obras y en 1772 se puso un adorno a la moderna sobrepuesto al retablo del altar mayor que era a la antigua. (p. 235 y ss). En San Francisco, después de haber terminado la torre, que se inauguró en 1767, se hicieron retablos nuevos para la iglesia y después de ocho años quedaron todos los muros cubiertos de retablos dorados hechos a la moderna. (p. 333 y ss). Al momento de la redacción del texto la iglesia del Colegio del Espíritu Santo estaba en pleno proceso de remodelación. El retablo principal, que ya estaba listo, se había hecho después de 1766 y de los ocho retablos del cuerpo de la iglesia "unos quedaron con sus adornos interinos de trozas de los retablos viejos, otros comenzados los nuevos, otros concluidos en talla y sin dorar y otros enteramente concluidos." (p. 412 y ss). Respecto a Santa Mónica el autor señala que "El retablo principal es de muy buena talla y dorado y los del cuerpo de la iglesia son también muy buenos al gusto moderno, porque casi todos se han hecho nuevos en estos últimos años" (p. 531). También menciona retablos nuevos en las siguientes iglesias: uno en la Capilla de Santiago (en la capilla de Ntra. Sra. del Tránsito) de 1774 (p. 276), en Santa Bárbara (hoy San Antonio) dos retablos nuevos, el último acabado en 1778 (p. 351 y ss), en la iglesia del Carmen uno en una de las capillas de 1772 y en 1778 dos en el cuerpo de la iglesia (p. 443 y ss y p. 447), en San Juan de Dios el retablo del altar mayor de 1775 (p. 462), en la Concordia uno en el cuerpo de la iglesia de 1777 (p. 486), en La Soledad se hizo el retablo del altar mayor en 1767 y hay dos retablos a la moderna en el crucero (p. 561 y ss), y en la Capilla de la Purísima Concepción de la Catedral hay uno de 1772 (p. 136). Dos retablos al gusto moderno se mencionan en el Sagrario (uno todavía sin dorar; p. 232 y ss), cuatro en Santo Domingo (p. 360), el retablo del altar mayor en San Francisco Javier (p. 434) y cuatro en el cuerpo de la iglesia de Santa Rosa (p. 547).

[180] BARGELLINI, Clara, "Escultura y retablos del siglo XVIII", en *El arte mexicano*, Tomo: Arte colonial IV, pp. 1137-1153. La autora explica que con el retablo de los Reyes en la catedral de México, hecho por Jerónimo de Balbás, se renueva el vocabulario arquitectónico, gracias al soporte de pirámide inversa, llamado estípite, que se usará en los retablos "a la moderna", reemplazando el soporte salomónico. Francisco de la Maza ya había difundido el término "estípite" (MAZA, Francisco de la, "Los retablos dorados de Nueva España", en *Enciclopedia Mexicana de Arte*, 9, México, Ediciones Mexicanas, 1950.) y fue quien acuño el término "anástilo" para referirse a los retablos barrocos que no usan soportes en sus estructuras (VARGASLUGO, Elisa, "Recordando a Francisco de la Maza, p. 194, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVI, núm. 84, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 189-204)

fondo), para luego volver a regresar a la columna como soporte, modalidad que Jorge Alberto Manrique ha llamado neóstilo.[181]

Los documentos dan cuenta de algunas renovaciones descritas por Echeverría y Veytia y demuestran que estaban inscritos en un contexto más amplio de cambios continuos entre las décadas de 1750 y 1780. En el periodo que abarca los años 1750 a 1799 fue posible encontrar veinticinco contratos para realizar obras en iglesias, dieciocho de ellos destinados a iglesias de la ciudad de Puebla y siete para sus alrededores.[182] En la ciudad de Puebla se hacían retablos nuevos y obras de remodelación en la Catedral, la iglesia parroquial de San Sebastián, las iglesias de los colegios de San Ildefonso, San Francisco Javier y del Espíritu Santo, en la iglesia de Nuestra Señora del Refugio, de San Juan de Dios, de San Antonio, de Santo Domingo, así como en las iglesias de los conventos de religiosas de la Trinidad, Santa Mónica, Santa Catalina y Santa Teresa.[183] En el restante territorio de la diócesis de Puebla se contrataron obras en la iglesia del Hospicio Aparicio, de Santa Isabel Cholula, Tochtepec, Ihualtepec, San Felipe de la Laguna y Acatlán. Incluso existe un contrato para un retablo en la iglesia de Apan en el arzobispado de México.[184]

---

[181] MANRIQUE, Jorge Alberto, "El 'neóstilo': la última carta del barroco mexicano", en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, núm. 79, México, enero-marzo de 1971. El autor acuño este término para referirse a la modalidad de las fachadas y los retablos que a finales del siglo XVIII vuelven a usar la columna como soporte, sin que se trate aún de una estética neoclásica.

[182] Más documentación acerca de retablos en distintas iglesias hay de la década de los 50 y de la de los 70, mientras que documentación acerca reacomodos más completos hay de los 80: Entre 1750 y 1759 se otorgan seis contratos para seis iglesias, entre 1760 y 1760 tres contratos para tres iglesias, entre 1770 y 1779 cinco contratos para seis iglesias, entre 1780 y 1789 nueve contratos para cuatro iglesias y entre 1790 y 1799 dos contratos para dos iglesias. Además hay un contrato que no llegó a obtener valor jurídico, dado que las partes contratantes no llegaron a un acuerdo. Se trata de un retablo de Nuestro Padre Jesús que iba a hacer Martín Cabello para la iglesia de San Felipe de la Laguna. (AGNEP, Not. 1, caja 34 – 1776 a 1787, escribano Francisco de Soane, protocolos de 1781, ff. 1048 a 1048v, fecha entre 14.07.1781 y 02.08.1781.)

[183] 1751: Joaquín de Ayala, continuar retablo, colegio de San Ildefonso. 1753: Cayetano y Antonio Sanches, hacer retablo mayor, iglesia Santísima Trinidad. 1756: Ignacio Bernardino Axotlán, dorar retablo, iglesia San Sebastián. 1757: Pablo Antonio Palacios, hacer retablo, iglesia Nuestra Señora del Refugio; Manuel Ramos, hacer retablo, colegio de San Francisco Javier. 1761: Manuel Ramos, hacer retablo, Catedral. 1766: Mariano Antonio de Villegas, hacer retablo, colegio del Espíritu Santo.1772: Manuel Ramos, hacer retablo mayor, iglesia San Juan de Dio.1776: Martín Cabello, hacer retablo, iglesia Santa Bárbara.1778: Martín Antonio Cabello, hacer retablo, iglesia de Santa Catalina, hacer retablo, iglesia de Santa Mónica.1785: Manuel Ramos, terminar retablos, iglesia de Santa Catalina. 1786: Manuel del Castillo, dorar retablos, iglesia de Santa Catalina; Francisco Prudencio Mesa, José Mariano del Castilo, José Flores, hacer siete retablos, iglesia de Santa Teresa; Ygnacio Miguel de Luna, Antonio Castillo, dorar siete retablos, iglesia de Santa Teresa; José y Antonio Villegas Cora, esculturas para los siete retablos, iglesia de Santa Teresa; Francisco de Mesa, hacer retablo, iglesia de Santa Catalina. 1787: Manuel del Castillo, dorar retablo, iglesia Santa Catalina. 1791: José Mariano del Castillo, Miguel del Castillo, obras de talla, dorado y policromía en el retablo mayor, iglesia Santo Domingo.

[184] 1752: Juan Benites, dorar retablo mayor, iglesia Santa Isabel Cholula. 1764: Pablo Antonio Palacios, hacer retablo, iglesia parroquial de Apan. 1773: Manuel Ramos, dorar retablo mayor y dos laterales, iglesia Santa María Tochtepec. 1776: Ignacio Axotlán, hacer retablo, iglesia del Hospicio Aparicio. 1784: Pascual Vicente Rivera y Ximenes, dorar retablo, iglesia de San Felipe de la Laguna. 1787: José Flores, hacer tres retablitos, iglesia de

De estas obras contratadas se ha podido constatar que se conservan en la ciudad de Puebla los retablos de las iglesias de San Juan de Dios y Santa Catalina, algo de las modificaciones en el retablo mayor de Santo Domingo, así como las esculturas de los retablos de Santa Teresa. En los otros lugares sobreviven los retablos del Hospicio Aparicio, de Tochtepec y de Apan. Se observa que efectivamente los retablos contratados en los años setenta son estípites, es decir, están hechos "al gusto moderno" como diría Echeverría y Veytia, mientras que parece que en los ochenta ya se usó la modalidad del neóstilo.

Al comparar los contratos con los diecienueve maestros mencionados, se observa que son tanto los ensambladores (Pablo Antonio Palacios, Ignacio Bernardino Axotlán, Francisco de Mesa, José Flores, Manuel Ramos, Martín Antonio Cabello y José Mariano Castillo), como un dorador (Manuel Antonio del Castillo) son contratados para participar en la realización de varias obras. De ellos Manuel Ramos e Ignacio Bernardino Axotlán dominaron los dos oficios,[185] el primero de ellos es quien contrató mayor número de obra, seguido por el ensamblador Francisco de Mesa y el dorador Manuel del Castillo, quienes incluso trabajaron juntos.[186] Otro dato que llama la atención es el hecho de que seis de los siete ensambladores que contrataron mayor cantidad de obra eran indígenas, cinco de ellos del barrio de Santiago, lo cual rinde cuenta al gran centro productivo que existió en el curato de San Sebastián.

En 1786 dos miembros de la familia Cora, José y Antonio, contrataron obra escultórica para la iglesia Santa Teresa. Con ello José Villegas Cora es el único escultor que es mencionado en todos los contratos citados, aunque al describir su oficio es llamado dorador, pero dejando claro que él se encargó de la talla de las obras, mientras Antonio se dedicó a la policromía. Estos dos maestros fueron los únicos que concertaron escultura, aunque en nueve contratos más se alude a obras escultóricas sin mencionar quien las hace.[187] Como regla general se observa que si el ensamblador y el dorador no son contratados a la vez, el ensamblador es responsable de toda la fábrica, incluyendo escultura, lienzos y dorado. En este caso, si él mismo no sabía cumplir con

---

Ygualtepeque (tiene que ser el actual "San Juan Ihualtepec" en el estado de Oaxaca). 1795: Francisco de Mesa, Manuel del Castillo, hacer y dorar retablo, iglesia de San Juan Bautista Acatlán.

[185] Mientras que Manuel Ramos en varias ocasiones es nombrado tanto dorador como ensamblador, Ignacio Bernardino Axotlán contrata obra o como dorador o como ensamblador. Una carta de aprendiz de 1757 afirma que es dorador examinado. (AGNEP, Not. 1, caja 24-1754-1759, Escribano Gregorio de Mendizabal, protocolos de 1756 a 1759 ante Gregorio de Mendizaval, f. 165v a 166, 22.09.1757, Escritura de aprendiz.)

[186] Una sola mención hay de los siguientes ensambladores: Joaquín de Ayala, Cayetano y Antonio Sanches, así como Mariano Antonio de Villegas, mientras que los doradores que contratan obra una sola vez son Juan Benites, Pascual Vicente Rivera y Ximenes con sus hijos José Mariano y Sebastían, Antonio Castillo, Antonio Villegas Cora y Miguel del Castillo.

[187] A veces hay especificaciones acerca de cuáles imágenes se tienen que hacer, cuáles solamente adornar. También hay contratos donde esplícitamente se dice que las esculturas no serán de cuenta del maestro.

toda la obra, se deben suponer subcontrataciones por su parte a maestros capacitados en los oficios ajenos al ensamblaje.

Los retablos no fueron el único mobiliario de iglesias que se encargó a los maestros ensambladores, también se encontró un contrato de 1776 con el maestro Francisco José de Escobar para la sillería del coro de la iglesia de San Francisco[188] y en 1785 un encargo al carpintero y ensamblador José Esteban Féniz, para fabricar un trono y un sagrario para el retablo mayor de la iglesia de La Merced.[189] Los maestros organeros contribuyeron con la composición del órgano grande de la Catedral (José Rodríguez en 1750),[190] la reja del presbiterio de la Catedral (José Rodríguez, hijo, en 1763)[191] y un órgano para el pueblo de San Miguel Yxitlán (José Rodríguez, hijo, en 1769).[192]

Se cuenta con dos contratos para obras civiles. Por una parte en 1760 el gremio de plateros encomendó al cantero Joaquín Romero labrar un obelisco de cantería con las efigies de los reyes, así como los escudos de Su Magestad y de la ciudad de Puebla. Éste debía ser puesto el 4 de noviembre del mismo año en la plaza pública.[193] Por otra parte, en 1770 el cantero Francisco Vicente Nuñes y el tallador Joseph Villegas se obligaron a esculpir cinco escudos de las armas reales y colocarlos en los colegios confiscados de la Compañia de Jesús.[194] En la redacción del

[188] Fechado el 05 de noviembre de 1776. El maestro se obliga a hacer treinta y siete sillas, un facistol, una puerta y un antepecho a un precio de 4,500 pesos. La entrega de esta obra hecha en maderas de nogal, ayacahuite y granadillo debe ser realizada en trece meses. (AGNEP, Notaría 1, caja 32, años 1771-1776, protocolos 1776, escribano Mariano Francisco Zambrano, en 3 fojas sin numeración, 05.11.1776.) Detalles sobre las sillerías de coro en Puebla se pueden consultar en el artículo "Preeminencia, decoro y decencia. El ajuar virreinal de la catedral de Puebla de los Ángeles" de Patricia Díaz Cayeros en el libro *El mobiliario en Puebla: preciosismo, mitos y cotidianidad de la carpintería y la ebanistería* (Fundación Mary Street Jenkins, Puebla, 2009).

[189] El documento es del 24 de mayo de 1785, Fray José Rosales contrata al artista, al cual se le pagan 100 pesos y tiene que entregar las dos piezas a finales de julio del mismo año. (AGNEP, Notaría 4, caja 282, años 1785-88, protocolos 1785, escribano Francisco Xavier Bernal, ff. 90v a 91v , 24.05.1785.) El contratante figura en el patrón del Curato de San José en la "cuadra de San Luiz que sube para la merced, 22" como el maestro carpintero Estevan José Féniz, castizo de 34 años, viudo de Margarita Josefa de Huerto, quien tiene una huérfana pequeña en su casa. (AGMP, Patrón general del Curato del Santísimo Patriarca Señor San José, 1773, foja 10v.)

[190] AGNEP, Not. 4, caja 276 – 1750, escribano Diego Antonio Bermudes de Castro, primer tercio de protocolos de 1750 ante Bernardo Bermudes, ff. 45v a 53v, 03.02.1750)

[191] AGNEP, Not. 5, caja 25 – 1763, escribano Juan Fausto Montes de Oca, último tercio de protocolos de 1763, ff. 41 a 43, 20.09.1763.

[192] AGNEP, Not. 4, caja 280 – 1768 a 1770, escribano Juan Vicente de Vega, Segundo tercio de protocolos de 1769, ff. 43v a 48, 05.07.1769.

[193]AGNEP, Not. 4, caja 279 – 1759 a 1763, escribano Juan Vicente de Vega, protocolos de 1760, ff. 140v a 141v, 30.07.1760, Obligación. El costo es de 420 pesos. El encargado de parte del gremio de plateros de entregar el dinero al cantero es Vicente de Vargas. Este platero otorga en 1765 un recibo sobre 800 pesos que recibió del gremio de plateros para soldar los costos de la obra del obelisco, el cual ya está puesto. (AGNEP, Not. 6, caja 100 – 1765 a 1766, escribano Joseph Antonio de Saldaña, protocolos de 1765, ff. 94v a 95v, 30.03.1765) Entonces parece que el costo de la obra se elevó durante su ejecución.

[194] AGNEP, Not. 3, caja 211, años 1770-79, escribanos Manuel del Castillo y Josef Ignacio del Castillo, protocolos 1770, corresponden a Manuel del Castillo, ff. 28-29, 20.03.1770. La obra es encargada por Mathias Grashuisen,

documento consultado no queda claramente especificado si el tallador solamente era fiador o si participaba en la elaboración de la obra. En cuanto a este tallador además existe la duda si se trató de un posible miembro de la familia Cora –con lo cual se tendría otro miembro de la familia que esculpe piedra– o si pertenecía a la familia de ensambladores Villegas, dado que el único apellido con el que firmó es el de Villegas.[195]

En el conjunto de contratos localizados, existen dos para realizar obra efímera, siendo éstos los únicos que otorgaron los maestros pintores. Por una parte en 1761 la Nobilísima Ciudad contrató al pintor Joseph Joaquín Magón, para fabricar una pira para las exequias de la reina María Amalia de Saxonia[196] y por otra en 1789, con motivo de la proclamación del monarca don Carlos IV, el gremio de tejedores encargó al pintor José Esteban Fenix hacer un carro triunfal.[197]

Si se ponen en relación los treinta y cuatro contratos encontrados de obras artísticas talladas, esculpidas y de pincel,[198] realizados en un lapso de cincuenta años, con la nómina grande de artífices con la que se cuenta y con la cantidad de obras que según Fernández de Echeverría y Veytia se estaban haciendo, así como con los testimonios que se conservan en las iglesias y la cantidad de fiestas anuales que requerían obras efímeras, es evidente que los contratos localizados no pueden haber sido los únicos; también porque del siglo XVII se conserva un número muy considerable de contratos.[199] Será que los restantes contratos del XVIII se encuentran en el archivo diocesano o que en la segunda mitad del siglo la práctica se transformó

---

administrador y comisionado substituto de confiscados a regulares de la compañia para las casas y los colegios de los regulares mencionados.

[195] La firma de "Joseph de Villegas" no se parece a la de José Villegas Cora el mayor, ni a la de José Villegas Cora quien elabora las escultura en Santa Teresa.

[196] AGNEP, Not. 1, caja 29, años 1766 a 1769, varios escribanos, protocolos de 1760 a 67 ante Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 6 a 7, 08.05.1761.

[197] AGNEP, Not. 1, caja 50, año 1789, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 24.12.1789, Obligación. Dado que el documento no cuenta con rúbricas no podemos afirmar si se trata del mismo personaje que como carpintero y ensamblador contrata en 1785 el trono y sagrario para la iglesia de la Merced.

[198] No incluimos en esta nómina las obras en plata, dado que no hubo traslapes entre los oficios retablísticos y escultóricos con el de la platería, aunque también se elaboraban esculturas en plata, pero con una técnica distinta. En cuanto a contratos con plateros encontramos sólo tres: en 1756 el platero Antonio Fernández se obliga a hacer una custodia con sol de oro, guarnecido de piedras preciosas y el pie de plata sobredorada para el convento de San Jerónimo (AGNEP, Not. 6, caja 90, años 1756 a 1757, escribano Francisco Antonio de Saldaña, protocolos de 1756 ante José Antonio de Saldaña, ff. 186v a 187v, 16.03.1756). En 1757 el mismo se obliga a hacer una vajilla de plata para la señora doña María Bárbara de Obando y Riva de Neira. (AGNEP, Not. 3, caja 205, año 1757, escribanos Manuel del Castillo y Juan Fausto Montes de Oca, último tercio de protocolos de 1757 ante Juan Fausto Montes de Oca, ff. 154v a 156, 15.12.1757). En 1766 el platero Diego Mathias de Larios concierta un trono de plata y otras obras para el colegio del Espíritu Santo (AGNEP, Not. 2, caja 92, año 1766 a 1769, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, protocolos de 1766, ff. 133 a 135, 15.09.1766)

[199] Basta con revisar las notas al pie de página que proporciona Efraín Castro Morales para la *Historia de la fundación de Puebla* de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, así como para el *Álbum artístico* de Bernardo Olivares para conocer una gran cantidad de contratos retablísticos.

llevando a patrocinadores y artífices a abandonar la práctica de otorgar contrato ante notario. Tal vez eso haya ocurrido a razón del posible elevado costo del trámite, obligando a hacer sólo un arreglo simple entre los dos partidos, formalizándolo únicamente si el artífice no cumplía con lo estipulado, como puede apreciarse en el caso de Manuel Ramos, quien se comprometió a elaborar retablos para la iglesia de Santa Catalina, pero en el momento en que no pudo cumplir a tiempo con lo encomendado, se le extendió una obligación ante notario.[200] Dos contratos encontrados en el archivo parroquial de San Marcos, que reglamentan la elaboración de retablos en la iglesia de Santiago, apoyan la suposición de que no todo contrato se formalizaba ante notario, dado que en este caso el cura poseía la autoridad suficiente para apoyar tal trato.[201]

Respecto a la autoría de las obras, las expresiones de los contratos tal como "construyeron su plano" o "hiso el mapa correspondiente a satisfacion del susodicho" dejan entrever que los ensambladores efectivamente parecen haber tenido un margen de libertad respecto al diseño de los retablos. Con ello no solamente podían reclamar que su trabajo estaba basado en un dibujo, sino que tenía como principio el acto intelectual del *disegno*. En el caso de Ihualtepec eso queda muy claro, pues en la carta que escribió el sacerdote al ensamblador José Flores es notorio que la obra surgió de una discusión entre los dos y que el sacerdote le concedió libertad al artista para la ejecución.

Acerca de los talleres de los diferentes artistas, respecto a sus integrantes y cómo se desarrollaba el trabajo en ellos, solamente pueden vislumbrarse algunos aspectos. Ignacio Axotlán y Manuel Ramos, por ejemplo, dominaban los oficios de ensamblar y dorar, pudiendo así conjugar el trabajo de talla y policromía en una persona. El cacique Manuel Ramos, quien tenía su vivienda y taller en la plazuela de San Ramón del curato de San Marcos,[202] es uno de los

[200] AGNEP, Not. 1, caja 45, protocolos 1785, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 22.07.1785. En el documento se menciona que el contrato original está en poder del mayordomo del convento.

[201] Archivo parroquial de San Marcos de Puebla (APSMP), Disciplinar, Caja 85, Cofradías, Bulas, Capellanías, Legajo capellanías 1715-1857 , fojas sueltas. Uno de los contratos es de Pablo Antonio Palacios y el otro de Joachin Benito deVillegas.

[202] En 1772 se menciona que se ubica en el barrio de San Ramón y en 1773 que es una casa de oficio en la esquina de San Ramón, frente a la iglesia. Ésta es la iglesia de San Pablo de los Naturales como se detalla en el avalúo de la misma que está incluido en la documentación de los hijos. Éstos hipotecaron nuevamente la casa que es "[...] de edificio bajo en la calle que va de la puerta del costado de la parroquia del evangelista San Marcos al barrio de San Pablo en la esquina y plazuela de San Ramón." Del avalúo hecho el 15 de diciembre de 1785 por Antonio de Santa María Ynchaurregui, maestro mayor de arquitectura, sabemos que se trata de dos casas de un solo piso, ambas hechas primordialmente de piedras y lodo, solamente en algunas parte como son esquinas, mochetas y cerramientos de puertas y ventanas su fábrica es de cal y canto. El piso es de ladrillos, algunas maderas están en estado útil, las demás buenas. La primera casa, avaluada en 1,735 pesos cuenta con dos accesorias, recamara, sala, cocina, zaguán y patio grande con pozo y pileta y la segunda con un valor de 1,380 pesos contiene dos cuartos, accesoria, recámara, sala, cocina, zaguán y patio con pozo. Por el poniente el terreno linda con casas que fueron de don Felipe Salalachi,

artistas más interesantes de la época. Por una parte, porque tenía una concepción muy clara de su oficio de ensamblador que consideró noble y liberal, así como por su papel en el gremio al luchar por este oficio y ser veedor, y por la otra, por la calidad de su trabajo, pues era capaz de hacer tanto un retablo estípite de excelente calidad (en la iglesia de San Juan de Dios), como retablos con soportes de columnas (en la iglesia de Santa Catalina). La alta calidad de ejecución en sus obras se afirma por el hecho que obtuvo encargos de la Catedral.[203]

Los documentos dan pie a pensar que los talleres familiares eran muy comunes, en donde muchas veces se combinaban los oficios de ensamblador y dorador, haciendo posible que el taller se hiciera cargo de la ejecución completa de la obra. También hay evidencia de lazos familiares y laborales entre diferentes talleres, lo cual evidencia una compleja red de fabricación. Además del taller familiar de los Cora en Analco, hay información del de los Castillo dentro de la traza española de la ciudad, de los Cabello y de los Flores en el barrio de Santiago, así como del taller de los Luna en San Matías.

Respecto a la familia Castillo, hasta ahora no se ha podido ubicar el domicilio específico ni se puede afirmar con toda seguridad si estuvo integrada por ensambladores y doradores. Información que pudiera hacer pensar que trata de la familia de los famosos retablistas que menciona Olivares, cuyo miembro Miguel Castillo Rosete aprendió el oficio de escultor en el taller de los Cora. De ser así, se tendría un nexo entre dos talleres familiares. El personaje más palpable en los documentos es Manuel Antonio del Castillo, quien entre 1778 y 1786 contrató varias obras para la iglesia de Santa Catalina y para la de Santa Teresa, haciendo varias de ellas junto con el ensamblador Francisco de Mesa, lo cual demuestra claramente una colaboración entre los dos talleres.[204] En 1778 aparece como fiador un dorador Miguel Castillo, el mismo que en 1791 junto con el ensamblador José Mariano Castillo fue llamado para renovar y dorar el

---

antiguo gobernador de los naturales. (AGNEP, Not. 1, caja 46, protocolos 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 50-60.) El taller parece haber estado en la segunda casa, que tiene fachada en la calle de la iglesia, pues ésta es la que se hipoteca como casa de oficio frente a la iglesia. Como menciona el censo, una de las casas fue comprada en 1764, de la otra tenemos la compraventa de 1767. (AGNEP, Not. 6, caja 102, años 1767 a 1768, escribano Joseph Antonio de Saldaña, protocolos 1768, ff. 127 a 130v, 17.08.1768, Venta y donación, ante Juan Fausto Montes de Oca.). Además de una hipoteca de los retablos contratados por el maestro la casa tiene una hipoteca de 500 pesos de una capellanía. (AGNEP, Not. 5, caja 26, año 1764, escribano Juan Fausto Montes de Oca, segundo tercio de protocolos de 1764, ff. 67v a 89v, 16.06.1764, Fundación de capellanía. Otro documento en ff. 172 a 174.) Las dos casas parecen ser buenas para el estándard de la época, pues José Mariano Castillo, maestro ensamblador que igualmente contrata mucha obra, adquiere en 1791 "[...] una casa vaja con dos altos chicos frente del saguan" en la calle que baja de la plazuela del Carmen al Río de San Francisco a un precio de 620 pesos (AGNEP, Not. 1, caja 52, protocolos 1791, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 625v-629v, 14.09.1791)

[203] Hizo dos retablos para la capilla de la Virgen de las Nieves. (AGNEP, Not. 5, caja 23, año 1761, escribano Juan Fausto Montes de Oca, segundo tercio de protocolos de 1761, ff. 164v a 167v, 21.08.1761, Obligación.)

[204] El de Francisco de Mesa se encuentra en el barrio de Santiago como los señala el contrato de 1788.

retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo. Al contratar estos dos maestros juntos una obra, se puede suponer que el taller de los Castillo estaba integrado por los dos oficios.[205] Tanto de Manuel como de José Mariano Castillo existe un documento de una venta de casa en la ciudad de Puebla[206] y del último también una escritura de aprendiz del año 1780.[207] Entre los años 1792 y 1808 José Mariano Castillo trabajó regularmente como maestro carpintero en la Catedral de Puebla, la mayoría de las veces haciendo trabajos de carpintería en general, pero también retablos y esculturas.[208] Eso demuestra que este maestro era versado en varios oficios de la madera y la calidad de su trabajo era suficientemente buena para que le llamaran a hacer obras en la Catedral. Los documentos no aclaran si existe una relación entre esta familia de ensambladores y la de los pintores Castillo en el curato de San José. En el padrón de 1773 se registró en la calle del Costado de San Juan de Dios número 13 (hoy 16 Oriente número 1) el pintor español Miguel Castillo de 74 años con su esposa María Loazea y los hijos pintores Francisco de 36 años, soltero, y Josef Miguel de 22 años, también soltero.[209]

[205] En el padrón de San José de 1773 en la Calle del Costado de San Juan de Dios, número 13 (hoy 16 Oriente 1) se menciona un pintor Miguel Castillo, español de 74 años de edad con dos hijos pintores, Francisco de 36 años, soltero, Josef Miguel de 22, también soltero. Podría tratarse de la familia que estamos buscando. También hay un dorador Antonio Joaquín Castillo, español de 34 años, con tres hijos menores, en la Calle del Themascal de la Calle Real, número 17 (hoy 2 Norte cuadra 1400).

[206] La compraventa del dorador Manuel Castillo se refiere a una casa ubicada en la plazuela del convento de Carmelitas Descalzas. La compró el 22.09.1781 junto con el platero don Manuel Saabedra, quien le pagó 100 pesos para quedarse con la casa. (AGNEP, Not. 1, caja 41, protocolos 1782, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 05.07.1782) El 14.09.1791 doña Ana y doña Maria del Rosario Andraga otorgan que venden a José Mariano Castillo maestro ensamblador una casa en la calle que baja de la plazuela del Carmen al Río de San Francisco. (AGNEP, Not. 1, caja 52, protocolos 1791, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 625v-629v, 14.09.1791.)

[207] Fechada el 12 de febrero de 1780: "[...] doña Ana Josefa Colón viuda de don Manuel Gallegos vecina de esta ciudad a quien doy fee conozco otorga que pone a oficio de ensamblador con el maestro Jose Mariano del Castillo vecino de esta propia ciudad a Fernando Labora su nieto que será de dose años, hijo legitimo de don Jose Martin Labora y de doña Ana Josefa Gallegos sus padres difuntos, por tiempo de cinco años." (AGNEP, Not. 5, caja 33, años 1780-83, protocolos 1780, Ignacio Reyes Mendizaval, ff. 5v-6, 12.02.1780.)

[208] Entre sus trabajos están puertas, bastidores de ventanas, armarios, estantes, un pie de altar y reja, la compostura de tarimas y otras piezas del monumento, la compostura de un cajón, marcos para pinturas, escaleras, un nicho dorado, atriles y entarimados, así como un tenebrario de ébano guarnecido de plata (entre 1797 y 1799), tres retablos para la sacristía (entre 1800 y 1802), un remate del retablo de las ánimas (en 1803), la compostura de ángeles, la hechura de ángeles y de cuatro estatuas de santos apóstoles (entre 1803 y 1804). (AVCMP, Libro de Fábrica por tesorería. 1787, ff. 57, 58v, 62, 65v, 66v, 70, 76v, 83v, 96, 96v, 98v, 101v, 102, 104v, 105v y ss, 108, 110v yss, 117, 119v, 122-123, 128, 135, 139, 140, 143-146, 148v y ss, 152, 168v, 186, 189v, 190v) La información se repite en los Libros de Fábrica Espiritual, Número 11. Año de 1791 y 1792.; N. 12. Quaderno de cargo y data para la fábrica espiritual, que corre desde 1 de enero de 1793 y 1794; No 17. Quaderno de cargo y data para la fábrica espiritual de esta Santa Yglesia de Puebla, que corre desde 7 de enero de 1803.)

[209] AGMP, Padrón general del Curato del Santísimo Patriarca Señor San José y Padrón del Curato del Santo Ángel Custodio, 1773, Padrón de San José, f. 60v.

De los talleres del barrio de Santiago, el de los hermanos caciques Martín Antonio y Josef Antonio Cabello parece haber sido uno de los más prominentes.[210] El primero, quien en 1773 fue elegido diputado de la cofradía del Santísimo Señor Sacramentado de la parroquia de San Sebastián[211] y en 1773 y 1774 ejerció el cargo de alcalde del gremio de ensambladores, contrató obras para las iglesias de San Antonio, Santa Catalina y Santa Mónica. En los contratos se menciona que tenía su casa en el barrio de Santiago, en la calle Antigua de las Carreras (hoy 17 Poniente 1500-1700),[212] donde entre los años 1767 y 1774 recibió tres aprendices.[213] Estuvo casado con Thomasa de Santiago Flores, tal vez pariente del ensamblador José Flores.[214] De su hermano Josef Antonio Cabello, tallador, sólo existe una constancia como fiador.[215]

Otro posible taller familiar en el barrio de Santiago es el del ensamblador José Flores, quien hipotecó una casa en dicho barrio junto a la plaza, tal como se apuntó en el contrato para retablos en Santa Teresa. Por ello probablemente se trata del ensamblador José Flores mencionado en el padrón de 1790. Las señas que dan de él son: indio, de edad de 52 años, casado con Michaela de los Ángeles Palacios, india de 45 años, con cinco hijos. Vivió con su hermano Mariano José Flores, indio de 45 años, soltero, quien era dorador. También aquí se puede aventurar que la esposa del ensamblador tenía parentesco con otro ensamblador, en este caso con Pablo Antonio Palacios, también del barrio de Santiago.

---

[210] En mi ponencia "Los santiagueros y otros talleres de ensambladores indígenas en la segunda mitad del siglo XVIII en Puebla" que se dio en el marco del coloquio *Historia del arte en Puebla: avances y perspectivas* (marzo 2010, Puebla) y cuyas memorias están en proceso de impresión hago una relación detallada de los ensambladores indígenas y sus obras entre 1760 y 1799.

[211] APSMP, Disciplinar, Caja 85, Capellanías. Bulas. Cofradías, Legajo Cofradia del Santisimo Sacramento 1772-1884. San Marcos, Año 1772, f. 17v-18v.

[212] La hipoteca en el contrato de 1778 para un retablo en la iglesia de Santa Catalina y otro en la de Santa Mónica.

[213] El 19 de mayo de 1767 a Joseph Antonio Roldán, de 13 años más o menos, quien se quedará aprendiendo el oficio durante cuatro años. Es hijo de Miguel de la Cruz Roldan y de María Catharina Durán. (AGNEP, Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769, escribanos Gregorio Mendizabal, Joseph García Andrade, Ignacio Joseph Arredondo y Rascón, Juan Fausto Montes de Oca, Jacinto Mateos, Ignacio Reyes Mendizabal, protocolos de 1767, ante Joseph García de Andrade, s/f, 19.05.1767). Pocos meses después, el 24 de noviembre de 1767 recibe, igualmente por cuatro años, a Marcelo de los Santos Macareo de 15 años, con principios del oficio de ensamblador. Es sobrino de Miguel de Aparicio, casique y principal del barrio de Santiago, el padre, el casique Joseph Leonardo Macario, ya había fallecido. (AGNEP, Not. 1, caja 26, años 1760 a 61, 1769, escribanos Gregorio de Mendizabal y Pedro de Quito, protocolos de 1767, ante Ignacio Joseph Attondo y Rascón, ff. 34v a 35v. 24.11.1767) El 10 de noviembre de 1774 recibe a Joseph Ceferino Torres por 5 años, hijo de Joseph Ambrosio Torres (AGNEP, Not. 1, caja 32, años 1771-76, Registro de escrituras de aprendices de todos los oficios mecánicos y artistas otorgadas ante don Mariano Francisco de Zambrano escribano mayor público de cabildo y diputación de esta Nobilísima Ciudad en este presente año de 1774-1775-776, s/f 10.11.1774.)

[214] El nombre de la esposa proviene del testamento de Ildefonso Cabello, padre de los ensambladores Martín Antonio y Joseph Antonio Cabello, documento otorgado en 1766, dando cuenta que toda la familia viven en el barrio de Santiago. Los hijos otorgan que se deja la herencia paterna en poder de la madre hasta que ella la quiera dividir. (AGNEP, Not. 1, caja 26, años 1760 a 1762, 1769, escribanos Gregorio Mendizaval y Pedro de Quito, protocolos de 1766 ante Joseph García de Andrade, s/f, 16.12.1766.)

[215] En 1778 funge como fiador para los retablos en Santa Catalina y Santa Mónica.

El grupo de artífices de apellido Luna del barrio de San Matías puede desentrañarse gracias a la venta de una casa efectuada en 1802 por los herederos e hijos de Miguel de Luna y Ana Sánchez: Ygnacio Miguel, José Mariano Clemente, Albina Teodora Gertrudis y Andrea Francisca.[216] El padre de todos ellos, cuyo nombre completo era Miguel Asencio de Luna, era dorador.[217] En 1778 firmó junto con Ygnacio Miguel la elección de la cofradía del Santísimo Señor Sacramentado de la parroquia de San Sebastián, habiendo sido Miguel Asencio ya en 1773 diputado.[218] En esta misma época a éste se le encargaron trabajos en la Catedral, como por ejemplo el dorado de la peana para el sagrario y un atril dorado. En el último trabajo fue llamado maestro escultor.[219] Su hijo, Ygnacio Miguel de Luna contrató en 1786 el dorado de los siete retablos en la iglesia de Santa Teresa[220] y en 1794 compró una casa.[221] Según el padrón de 1790 en este año tenía 33 años y estuvo casado en segundas nupcias con María Joaquina Pacheco. Tenía dos hijas con ella y una del matrimonio anterior.[222] Respecto a Clemente Luna se tiene noticia que en 1797, después de la muerte de sus padres, contrajo matrimonio con doña María Josefa Camarillo, española de la feligresía de San Marcos; es calificado como cacique, escultor y

[216] AGNEP, Not. 1, caja 59 – 1802, escribano Mariano Francisco Zambrano, protocolos de 1802, ff. 534 a 536v, 12.10.1802

[217] La casa que en 1802 es vendida por sus herederos la compró el dorador Miguel de Luna del barrio de San Matías el 26.11.1779, junto con otra de parte de don Joseph Ambrosio de los Santos Tejeda en la calle que sube del portalillo de la plazuela de San Agustín al convento de San Pablo. El maestro dorador no sabe firmar (AGNEP, Not. 3, caja 211 – 1770 a 1779, escribanos Manuel del Castillo y Josef Ignacio del Castillo, protocolos de 1779 ante Ignacio del Castillo, ff. 128 a 129v, 26.11.1779) Este mismo maestro, junto con su esposa Ana Ildefonsa Sanches en 1759 había vendido un solar, también de este documento consta que no sabía firmar. (AGNEP, Not. 6, caja 93 – 1759, escribano José Antonio de Saldaña, ff. 139v a 140v, 08.06.1759, Venta de pedazo de solar.) El 31.12.1770 Miguel Acencio de Luna, maestro dorador, barrio de San Mathias recibe en fiar la persona de Joseph Andres. (AGNEP, Not. 1, caja 9, 1702 a 1759, escribano Juan de Álvares, cuaderno de fianzas 1770 a 71, s/f.) y en 1777 Miguel de Luna hace una declaración donde se dice que es indio cacique, casado con Ana Ildefonsa Sanches y no sabe firmar, por lo cual suponemos que siempre se trata del mismo personaje. (AGNEP, Not. 6, caja 112, año 1777, escribano Diego Miguel de Aburto, expediente "Diligencias practicadas sobre el fallecimiento intestado de Andrés José Ximenes Taliano", ff. 2 a 2v, 15.12.1777, Declaración.)

[218] APSMP, Disciplinar, Caja 85, Capellanías. Bulas. Cofradías, Legajo Cofradia del Santisimo Sacramento 1772-1884. San Marcos, Año 1772, f. 17v-18v.

[219] AVCMP, Libros de Fábrica, 2do Libro de fábrica espiritual que comenzó en 1º de henero de 1771, f. 38v y 63, El el pago del atril (25 pesos) es del 20.03.1775 y la peana dorada (17 pesos) del 23.05.1777.

[220] En el padrón de 1790 es registrado en el barrio de San Matías como indio cacique de 33 años, casado en segundo matrimonio con María Joaquína Pacheco, española de 19 años, con tres hijas pequeñas.

[221] El 23 de agosto de 1794 don Francisco de la Fuente le vende una casa solar, de edificio bajo, situada en el mismo barrio de San Matías, ubicada en la calle real (hoy Reforma 1900) (AGNEP, Not. 3, caja 211, años 1770-79, escribanos Manuel del Castillo y Josef Ignacio del Castillo, ff. 128-129v, 26.11.1779, venta, corresponde a Ignacio del Castillo.) El 23.07.1801 vende una casa en la calle real, barrio de San Matías a su hermano cura, el lic. don Manuel Antonio de Luna. (AGNEP, Not. 1, caja 60 – 1801,1805, 1806, 1808, escribanos Manuel José Herrera y Juan de Castro y Andrade, protocolos de 1801 ante Manuel José Herrera, ff. 195v a 198v, 23.07.1801) Dado que este hermano no aparece en la venta de 1802 tiene que haber fallecido en el trascurso del año.

[222] La esposa es española y tiene 19 años. Del primer matrimonio es Josefa de 6 años, del segundo son María Ignacia de 3 años y María Guadalupe de 5. (AGMP, Expediente 128, Padrón de la Parroquia de San Sebastián, 1790, f. 165v.)

dorador.[223] Éste, junto con otros dos doradores Luna, a saber Ygnacio y José, es nombrado en el pleito de 1799.[224] Por todo ello se puede concluir que los Luna efectivamente tenían un taller familiar de doradores, el cual con Miguel y Clemente contaba con dos miembros que sabían esculpir.

Los datos que se acaban de proporcionar revelan que la mayoría de los artífices que aparecen en los contratos vivían en los barrios de la ciudad, no en su centro. Muchos de ellos eran indígenas, los que contrataban más obra eran caciques, lo cual demuestra la importancia de este grupo y sus nobles para la actividad artística en la Puebla del siglo XVIII.

2.2. LOS INTEGRANTES DEL TALLER DE LOS CORA

La revisión de los documentos da como resultado un panorama más complejo de la llamada Escuela de Cora que aquel que describe la bibliografía consultada. Según las fuentes documentales se trata por lo menos de un taller familiar grande, incluso de más de uno. Por esta razón no existe una congruencia exacta entre los cuatro Cora descritos por la historiografía y los datos de los personajes documentados en las fuentes. Por el momento se tienen dos generaciones de escultores y doradores Cora claramente identificados. En seguida se revisará cada una de estas generaciones con la información proporcionada por el Archivo General de Notarías del Estado de Puebla (años 1750-1799), el Archivo General Municipal y los archivos eclesiásticos.[225] Adelantando se puede decir que la información que se encuentra en su gran mayoría es biográfica, no artística. Respecto al archivo parroquial de Analco hay que señalar que no existen los libros de bautismo de los años 1743 a 1747, ni los de defunción entre 1788 y 1814, mientras que los libros de matrimonio comienzan en 1705, por lo cual quedarán algunas lagunas, que no pueden ser subsanadas debido a la falta de documentación.

[223] El matrimonio se celebra el 07.08.1797 por el teniente de cura Joseph Joaquín Ramos, quien probablemente es el hijo del ensamblador y dorador Manuel Ramos. En este documento la madre del novio es llamada, por equivocación, Ana Gertrudis Sanches. (APSMP, Disciplinar, caja 22, Informaciones Matrimoniales, legajo 1690-1759, San Sebastián, f. 17, suelta).

[224] El último puede ser idéntico al tallador y dorador José Luna, quien en 1781 es nombrado perito. (AGNEP, Not. 2, caja 100, años 1780-83, escribano Joseph Augustin de Saldaña, ff. 40-42v, 09.06.1781, expediente sobre la Hacienda de Zoltepeque, nombramiento de valuadores que hace doña María Francisca Castillo y Urisar, viuda del capitán don Diego Miguel Ángel de Aranguti.) En 1764 hay un José Joachin Luna, español, quien es pintor, casado con María de la Cruz. (AGNEP, Not. 5, caja 26, 1764, Escribano Juan Fausto Montes de Oca, primer tercio de protocolos de 1764, ff. 151v a 152, 15.03.1764, Testigo.)

[225] Hay que estar consciente, que la información que proporcionan los padrones de barrio y las actas de bautizo no siempre son cien por ciento confiables en cuanto al nombre exacto, la edad y la calidad étnica de las personas, por eso es importante compaginar los diferentes datos.

2.2.1. Primera generación

En base a la información recabada es posible elaborar un cuadro genealógico (Cuadro 2), cuya primera generación es la de José Villegas Cora y sus hermanos, de los cuales, como se verá, casi todos son escultores o doradores. Sus padres son Antonio Francisco Villegas de Cora y María de la Concepción Pérez Delgado.[226] Fue posible localizar el acta de matrimonio de esta pareja, que data del 03 de agosto de 1704, se encuentra en el archivo parroquial de Santa Cruz, y dice lo siguiente:

> [...] pregunté sus consentimientos en casas de su morada a Maria de la Concepcion mestisa doncella natural y vezina deste varrio y feligresia hija legitima de Alonso Damian defuncto y de Maria de San Diego y a Antonio Fransisco, mestiso soltero de oficio escultor natural y vezino del varrio de Nuestra Señora de los Remedios feligressia del Santo Angel Custodio hijo legitimo de Mathias de Villegas y de Clara Maria, y aviendo dado ambos mutuo consentimiento por palabras de presente los casé y a el dia siguiente les di las Bendiciones nupciales [...][227]

Este acta proporciona algunos datos fundamentales: primero que la familia de los Cora por lo menos desde la generación de Antonio Francisco, padre de los demás escultores y doradores, era oriunda del barrio de los Remedios (él era natural de ahí), y que desde esta generación había relación con el barrio de Santa Cruz, lo cual no sorprende por ser el barrio colindante. Lo segundo es que Antonio Francisco ya era escultor, por lo cual la tradición familiar puede tener inicio con él o incluso remontarse una generación más atrás. Lamentablemente no se ha encontrado información acerca del bautizo de este personaje o datos de sus padres, por lo cual la huella se pierde en esta generación siendo imposible determinar desde cuando la familia estuvo asentada en el mencionado barrio.[228]

---

[226] Los nombres de la madre cambian levemente según quien la menciona. En el testamento de José Villegas Cora, se nombra María de la Encarnación, mientras que en la mayoría de las veces, como en los actas de matrimonio de los hijos y en el testamento de Juan Manuel Villegas Cora se habla de María de la Concepción.

[227] Archivo parroquial de Santa Cruz de Puebla (APSCP), Sacramental, Caja 10, Matrimonios 1767-1790, Libro de Matrimonios correspondientes á los años de 1684 y 1715 españoles, mulatos, mestizos, negros, ff. 85v a 86. Antonio Francisco cuenta con la certificación del bachiller Francisco de Ayala theniente de cura de la parroquia del Santo Ángel Custodio. Los testigos del matrimonio son Antonio Galarta y Antonio Damián, quién casa a la pareja es el bachiller Lucas Galban de Silva.

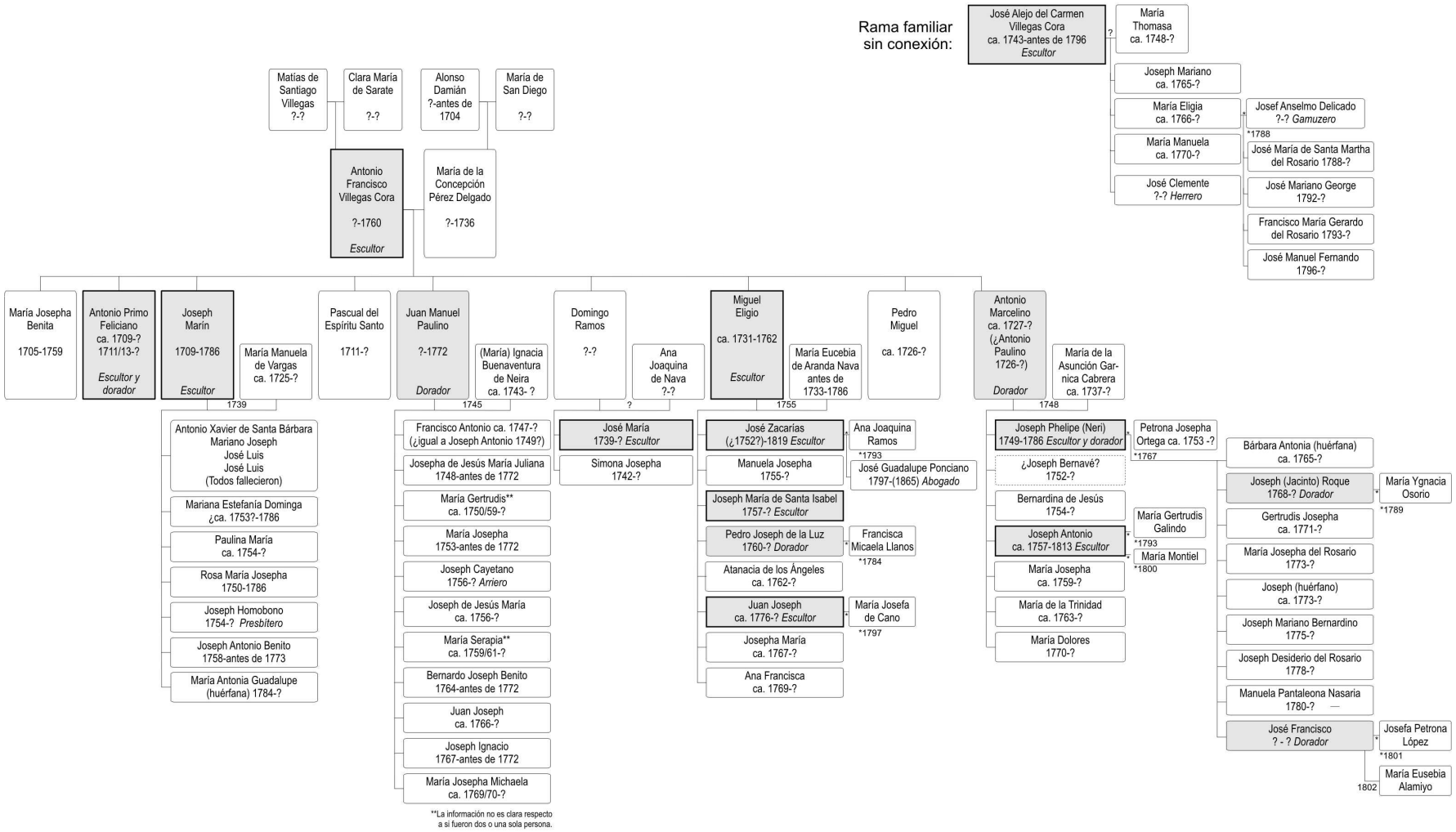
[228] Puesto que el primer libro de matrimonio del archivo parroquial de Analco data de 1705, es imposible saber si los padres de Antonio Francisco se casaron en este curato. A su vez faltan los libros de bautizo de los años 1654 a 1679. En los demás no hemos encontrado ni el acta de bautizo de Antonio Francisco ni el de sus padres. La revisión se dificultó, porque en muchos casos no son proporcionados los apellidos de los niños bautizados.

Las siguientes informaciones que se tienen acerca de la pareja de Antonio Francisco y María de la Concepción están relacionadas con su muerte. María de la Concepción fue sepultada el 21 de junio de 1736 en la iglesia de San Francisco y su esposo el 12 de abril de 1760, sin que se haga mención especial en cual iglesia fue enterrado, se debe suponer que fue en la de Analco.[229] Él otorgó un poder para testar el 01 de julio de 1754 donde proporcionó de manera más completa los nombres de sus padres, Matías de Santiago Villegas y Clara María de Sarate, enlistó todos sus hijos –aunque sin mencionar sus oficios– los cuales declaró herederos universales, e instituyó como albaceas a Antonio Primo Feliciano, Joseph María y María Josepha.[230] Ésta última parece haber sido la hija mayor y la única, dado que en el momento en que su padre hizo su testamento tenía cuarenta y siete años, por ello tiene que haber nacido alrededor de 1707. Efectivamente, su acta de bautizo con el nombre de María Josepha Benita data del 30 de marzo de 1705.[231] Al momento del otorgamiento del testamento de su padre no estaba casada y falleció sin serlo, siendo sepultada el 01 de julio de 1759 en San Francisco.[232]

En el enlistado le sigue Antonio Primo Feliciano con cuarenta y cinco años, por ende tiene que haber nacido alrededor de 1709. Se cuenta con muy pocos datos biográficos acerca de él y todos son del año 1773. En el padrón se dice que vive en la calle que "mira para la puerta de la Iglesia", números 6/7/8. Ésta debe ser la calle que va hacia la puerta de la iglesia de los Remedios, hoy calle 8 Oriente, entre la 12 y 20 Norte.[233] Se dice que es escultor, mestizo y soltero, que tiene sesenta años y vive con otro Antonio, su familia y un aprendiz.[234] Gracias a una declaración en un pleito del 25 de febrero del mismo año, se especifica que era escultor, con

[229] Archivo Parroquial del Santo Ángel Custodio de Puebla (APSACP), Sacramental, caja 65, Entierros, Libro años 1736 a 55, f. 2v y Libro años 1756 a 71, f. 14, no 136. El bachiller Miguel Ortiz le otorga los santos sacramentos a la mestiza María de la Concepción, se pagan tres pesos a la fábrica, mientras en el caso del mestizo Antonio Francisco el cura Joachin Gorospe apunta que "[...] no recivio los sacramentos por no aber dado lugar el acsidente."
[230] AGNEP, Not. 1, caja 10, años 1706-50, escribano Juan de Chavez, protocolos 1751 a 58, f. 305 a 306, 01.07.1754, Poder para testar. Declara que es hijo de Matias de Santiago Villegas y de Clara María de Sarate, difuntos, que no se halla en facultades de otorgar testamento, que ni su esposa ni él trajeron capital al matrimonio. La transcripción completa del documento puede leerse en el Apéndice VI.a.
[231] APSACP, Sacramental, caja 1, Bautismos 1629-1705, Libro 1691-1705, f. 225. Es hija de Antonio Francisco y María de la Consepsion, su padrino fue Ygnacio Martín Granados Sesmo y quien otorgó el sacramento el bachiller Diego Romano.
[232] APSACP, Sacramental, caja 65, Entierros, Libro años 1756 a 71, f. 11v, no 108. El cura Joachin Gorospe le otorga los santos sacramentos a esta mestiza, doncella, hija de "[...] Antonio de Billegas y de Maria Delgado mestizos vezinoz del Santo Angel Custodio [...]". Se pagan tres pesos a la fábrica.
[233] El tramo de la calle 8 Oriente entre la 16 y la 20 Norte se creó en el siglo XX. Antes era la calle 6 Oriente la que desembocaba en la plaza de los Remedios. Esto se puede comprobar en los planos antiguos de Puebla que se aprecian en el libro *Cartografía histórica de la Ciudad de Puebla*, (Francisco Vélez Pliego y Ambrosio Guzmán Álvarez (compiladores), Puebla, BUAP, 1997).
[234] AGMP, Padrón del Curato del Santo Ángel Custodio, f. 143.

Cuadro 2: Árbol genealógico de la familia de escultores y doradores Villegas Cora



sesenta y dos años de edad. En dicho documento se deja constancia de su firma,[235] la cual permite identificarlo con el Antonio Villegas quien rubricó la elección del gremio de ensambladores de 1773. Según estos datos debe haber nacido entre 1711 y 1713, lo cual contradice lo que se deduce del testamento de su padre, aunque hay que tomar en cuenta que por la falta del acta de bautizo no es posible fecharlo con exactitud, aunque es más factible apegarse al orden de los hijos que se proporciona en el testamento y pensar que era hermano mayor y no menor de José, tal como también lo dice Olivares, quien lo identifica sobre todo como dorador.[236] Gracias a un recibo de 1784 por la policromía de la escultura de san Nicolás Obispo en su capilla de la catedral poblana se puede afirmar que efectivamente era hábil en este oficio.[237] Su muerte, sin constancia, hay que datarla posterior a esta fecha. Es preciso indagar en la manera en que firma este personaje, pues al parecer no cuenta con rúbrica fija, sino que firma indestintivamente con uno de los dos apellidos o con ambos: "Antt. de Villegas" en las elecciones de ensambladores de 1773, "Antt. de Cora" en la declaración del mismo año, y "Antt. Villeg. de Cora" en el recibo de pago de la escultura de san Nicolás en 1784 (Apéndice VIII).

En la enumeración de los hijos de Antonio Francisco Villegas de Cora sigue Joseph María, casado con María de Vargas. Aunque no se menciona su edad, gracias a su acta de bautizo se sabe que recibió este sacramento el 26 de julio de 1709 con el nombre de Joseph María, siendo hijo de Antonio Francisco Villegas Cora y de María de la Encarnación.[238] Más adelante se le dedicará un análisis más extenso a este personaje, porque se trata de quien fue llamado el "gran maestro." El siguiente hijo es Pascual del Espíritu Santo con más de treinta años de edad, lo que indica que nació antes de 1724. Aquí existe una amplia diferencia respecto a su fe de bautizo que

[235] AGMP, Expediente 234, ff. 217-218. El pleito es contra Manuel de la Cruz Montealegre.

[236] Tenemos dos fe de bautizo donde aparece un Antonio Villegas como padrino que posiblemente se puede identificar con este escultor. Una vez es el 13 de junio de 1752, donde Antonio Villegas, soltero, de la feligresía del Santo Ángel, es padrino de Joseph Bernavé, mestizo, de tres días de nacido e hijo legítimo de Antonio Marselino y de María de la Encarnación. El sacramento es celebrado por el bachiller Miguel Ortiz. (APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro 6, Baptismos de Razon desde 31 de Octubre de 1747 asta 29 de Diciembre de 1752, f. 84.) El 20 de mayo de 1754 Antonio Villegas, soltero, es padrino de Bernardina de Jesús, mestiza, de un día de nacida, hija legítima de los mestizos Antonio Billegas y María Garnica. El bautizo fue celebrado por el bachiller Miguel Ortiz. (APSACP, caja 3, Bautismo, Baptismos de españoles de gente de razón desde 1º de enero de 1753 hasta 7 de octubre de 1763, f. 24.) Sobre todo en este segundo caso la ahijada parece formar parte de la familia Villegas Cora, además de la familia con quien vive el escultor Antonio según los datos del padrón.

[237] AVCMP, Quentas de Nuestro Patron el Señor San Nicolas Obispo, s/f. En el siguiente capítulo se analizará este recibo.

[238] APSACP, Sacramental, caja 2, Bautismo 1705 a 52, Libro años 1705 a 20, f. 40v. Es el único hijo José de esta pareja que se encuentra registrado en los libros de bautismo de la parroquia del Santo Ángel. Sin embargo en el mismo libro de los años 1705-20 se encuentra un papelito suelto donde se menciona que José Villegas Cora, hijo de Antonio Francisco de Villegas y de María de la Concepción Turriaga [¿] nació el día 22 del mes de julio, pero no se entiende bien de cuál año. Se supone que se trata del mismo José, con lo cual tendríamos la fecha exacta de su nacimiento, no solamente la de bautizo a los cuatro días de haber nacido.

data del 26 de mayo de 1711[239], por lo que se puede suponer que el escribano confundió la edad al registrarla, la cual más bien debería haber sido de más de cuarenta años. No hay más información acerca de este personaje. Le sigue Juan Manuel Paulino, sin mención de su edad, casado con María de Neira. Enseguida se nombra a Domingo Ramos, tampoco hay referencia a su edad, él está casado con Ana Joachina de Nava. Después se menciona a Miguel Eligio de veinte y tres años de edad y a Pedro Miguel, soltero, de veinte y ocho años. El último hijo es Antonio, marido legítimo de María de Cabrera. Éste último podría ser Antonio Paulino, bautizado el 16 de enero de 1726, nacido el 15 de dicho mes.[240]

Antonio Francisco no firmó el poder para testar por estar gravemente enfermo. Parece que padeció una enfermedad larga, porque falleció en 1760, es decir seis años después de haber otorgado el documento, e incluso un año después de su hija mayor. El 13 de enero de 1764, cuatro años después de la muerte de su padre, José Villegas Cora otorgó un poder a su hermano Antonio (ha de ser el mayor quien era albacea) para que "[...] proceda a la faccion de inventareos de los vienes que quedaron por muerte de don Antonio de Villegas su padre de quien son albaceas."[241] Hasta ahora no ha sido posible localizar este inventario de bienes.

La familia de José Villegas Cora

El 11 de agosto de 1739 el bachiller Joseph Carrillo, casa en la iglesia del Santo Ángel Custodio a Joseph Marín de Villegas, mestizo, soltero, escultor, hijo legítimo de Antonio Francisco de Villegas y de María de la Concepción, con María de Vargas, española, doncella, hija legítima de Antonio de Vargas y de Josepha Hernandes.[242] Ambos contrayentes son de aquella parroquia, sus testigos son Joachin de Vargas y Antonio Marín de Villegas, por la concordancia entre sus apellido y los de los novios, parecen ser éstos los representantes de esas familias. Es notorio el hecho que tanto el escultor como su testigo se llamen "Marín", pudiendo ser esto tanto nombre como apellido. En ningún otro documento se refiere a José Villegas Cora como José Marín, siempre se dice José María. Es un asunto que hay que recordar para discutirlo más adelante, pues

[239] APSACP, Sacramental, caja 2, Bautismo 1705 a 52, Libro años 1705 a 20, f. 60, el padrino de Pascual del Espíritu Santo es Juan Ruiz de Sarbaes, el bautizo lo celebra Joseph de la Parra.
[240] APSACP, Sacramental, caja 2, Bautismo 1705 a 52, Libro años 1720 a 31, f. 56. El padrino es Julio Alonso de Angón, español, vecino de la feligresía de Santa Cruz, el sacramento es celebrado por el bachiller Gonzalo Albares.
[241] AGNEP, Not. 5, caja 26, año 1764, escribano Juan Fausto Montes de Oca, primer tercio de protocolos de 1764, f. 8v a 9v, Poder, foja suelta.
[242] APSACP, Sacramental, caja 55, Matrimonios 1705 a 62, Libro años 1730-43, f. 51.

parece que Marín y no María es la versión correcta del nombre, dado que el escultor nunca firma con María.

Según el padrón del curato del Santo Ángel del año de 1773, José Villegas Cora vivía en la calle de Nuestra Señora de la Luz número 22 y 23 (actual 2 Oriente 1400). Se proporciona la información que era escultor, mestizo, con más de cincuenta años de edad y que estaba casado con María Manuela de Vargas, española de cuarenta y ocho años. Los hijos que vivían con ellos eran Joseph Joaquín de diecisiete años, que en este momento se encontraba ausente de la ciudad, y las hijas doncellas María de veinte años, Paula de diecinueve y Rosa de dieciocho.[243]

Por suerte se cuenta con el testamento de José Villegas Cora, donde se confirman los nombres de los padres, ahí es donde se proporcionan los apellidos de su madre, y de la esposa. Además se ofrecen datos acerca de los hijos, que al momento del otorgamiento eran todos mayores de veinte y cinco años. Este testamento se otorgó el 03 de julio de 1786 ante el escribano Mariano Francisco Zambrano.[244] Al compaginar la información del padrón de barrio y la del testamento con las actas de bautizo encontradas, se llega al siguiente resultado: según el testamento la pareja tuvo nueve hijos, de los cuales cinco fallecieron. El primer hijo fue Antonio Xavier de Santa Bárbara, quien fue bautizado el 04 de noviembre de 1740, a un día de nacido. Falleció antes de que se levantara el padrón de 1773. El segundo hijo que también falleció antes de realizarse el padrón, fue Mariano Joseph, bautizado el 29 de marzo de 1742, a un día de nacer. Después nacieron dos hijos más, ambos de nombre José Luis, ambos fallecieron antes de que se levantará el padrón. De estos últimos no se encontraron los fe de bautizo. Les continúan dos hijas, de las cuales tampoco se cuenta con las fe de bautizo, teniendo que haber nacido entre los años 1752 y 1754. La primera es Mariana Estefanía Dominga, quien puede ser la María de veinte años que se menciona en el padrón de 1773. La otra, que también se menciona en el padrón, es Paulina María de diecinueve años. Otra hija es Rosa María Josepha, que según el padrón tenía dieciocho años. Ella fue bautizada el 01 de septiembre de 1750, con tres días de edad. Le sigue un hijo llamado Joseph Homobono, bautizado el 02 de diciembre de 1754, a dos días de nacido. En el padrón de 1773 se menciona que tenía diecisiete años y que estaba ausente de la ciudad, eso probablemente se deba a sus estudios, pues él se hizo presbítero. El último hijo legítimo de la pareja es Joseph Antonio Benito, bautizado el 07 de abril de 1758 a tres días de nacer y fallecido antes del padrón de 1773. A partir de 1784 vivía en la casa una niña de padres no conocidos,

[243] AGMP, Padrón de San José y Santo Ángel, Padrón del Curato del Santo Ángel Custodio, 1773, f. 116.
[244] AGNEP, Not. 1, caja 44, años 1784-86, escribano Mariano Francisco Zambrano, testamentos, ff. 388v-390, 03.07.1786. La transcripción completa del documento puede leerse en el Apéndice VI.b.

expuesta en esta casa y bautizada el 18 de abril de 1784 al nombre de María Antonia Guadalupe. Al revisar las calificaciones de calidad étnica que se atestiguan en las actas de bautizo queda obvio que no se puede fiar en ellos, pues aún siendo hijos de los mismos padres no son registrados con la misma categoría: Antonio Xavier de Santa Bárbara, Mariano Joseph y Rosa María Josepha son españoles, mientras que Joseph Homobono y Joseph Antonio Benito son castizos. Respecto al padrón de barrio del año 1773 se debe utilizar con cautela la edad mencionada de las personas, debido a la duración del levantamiento de datos y a la inexactitud del conocimiento que las personas tenían respecto a su edad. Al compaginar la información con las fe de bautizo se observa una diferencia de edad de cinco años para Rosa María Josepha y dos años para José Homobono, la edad mencionada en el padrón es menor a la que resulta de las fe de bautizo.

El testamento de José Villegas Cora contiene muy poca información además de los datos familiares, tampoco está firmado por él, porque su estado de salud no se lo permitía. El tenor del testamento es muy general, no se proporciona información de su arte ni de sus pertenencias, además de las dos casas de "edificio bajo", amuebladas, de las cuales no indica siquiera la ubicación exacta dentro de la ciudad.

Respecto a los detalles económico se dice que la esposa no llevó dote al matrimonio. De sus deudores y de las deudas que tenía José Villegas Cora, únicamente señala que no se acuerda, que lo arreglen sus albaceas, quienes son su hijo y su esposa. Como herederos universales nombra a todos sus hijos y a su esposa, y pide que se le sepulten en la capilla de Jesús Nazareno en la iglesia del Santo Ángel Custodio.[245] Parece que frecuentaba esta iglesia a la que pertenecía, pues aparece varias veces como padrino en los libros de bautizo. Algunas veces por razones familiares. Probablemente se le puede identificar con Joseph de Villegas, casado, quien el 29 de mayo de 1749 fue padrino de Josseph Phelipe, hijo legítimo de Antonio de Villegas y de María de la Concepción Garnica,[246] dado que este niño era su sobrino. El 04 de julio de 1757 fue padrino de otro sobrino, a saber de Joseph María de Santa Isabel, hijo legítimo de Miguel Eligio de Villegas y de María Eusebia de Naba.[247] Esta vez no hay duda, porque se le nombra como José

[245] Testamento de José Villegas Cora, 1786, (AGNEP, Not. 1, caja 44, años 1784-86, escribano Mariano Francisco Zambrano, testamentos, foja 388v-390, 03.07.1786.)
[246] APSACP, Sacramental, caja 2, Bautismo 1705 a 52, Libro 6, años 1747 a 52, f. 33v. El niño es mestizo, igual que sus padres, y tiene dos días de haber nacido. Todos, incluyendo el padrino, son vecinos del barrio de los Remedios. El bautizo lo celebra el bachiller Carlos T. Josseph de Ochoa.
[247] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1753 a 63, f. 80v. El bautizo lo celebró el bachiller Joseph Torillo.

Villegas de Cora, casado con Manuela de Bargas. Se le menciona otras veces como padrino en 1757 y en 1768.[248] En 1780 fue dos veces más padrino, ambas veces junto con su hija Rosa María. Una vez, el 28 de julio, la ahijada fue Manuela Pantaleona Nasaria, hija de su sobrino Felipe Neri Billegas de Cora, esposo de Petrona Ortega.[249]

Los demás documentos que ofrecen datos acerca de José Villegas Cora y su familia son compraventas, gracias a las cuales se puede deducir algo de la historia familiar y algunas características de sus integrantes. Una compraventa del año 1762 permite identificar la firma y letra de José Villegas Cora. Se trata de una compra y luego venta de un solar realizada por su esposa, pero donde él firmó, dado que ella no sabía escribir. Gracias a esta rúbrica es posible identificar el personaje "José Villegas Cora" cuya firma se encuentra en las elecciones del gremio de ensambladores del año 1773 como José Villegas Cora, el llamado "gran maestro". Al mismo tiempo se evidencia que, a diferencia de su hermano mayor, José sí cuenta con una rúbrica fija que consta de las palabras "Joseph Villegas" en una línea y debajo "Cora." Uniendo en la primera línea las partes altas de las letras con un trazo redondo y enmarcando todo abajo con una línea que sale de la "J" y termina con unos trazos que forman una red (Apéndice VIII).

La compraventa mencionada tuvo lugar el 23 de noviembre de 1762 ante el escribano Juan Fausto Montes de Oca: Anna Josepha de los Dolores, viuda de Nicolas de Guadalupe Hernandes vendió en 72 pesos de oro común a "[...] Maria Manuela de Bargas muger legitima de Josepha [sic] Billegas de Cora de esta misma besindad, un pedasso de solar, que es en ella á el Barrio de Nuestra Señora de los Remedios y calle, que llaman de Augustin de Bargas, que se conpone de beinti ocho baras de frente y dies i ocho de fondo."[250] Dos días después, el 25 de noviembre, María Manuela de Vargas vendió un pedazo del mismo solar "[...] compuesto de dies i ocho baras de frente, y trese, y media de costado en presio de treinta y dos pessos de oro comun

[248] Es claramente identificable por nombrársele Joseph Billegas de Cora casado con Maria Manuela de Bargas. La ahijada es Maria Getrudis de San Diego, española, de un dia nacida, hija lexítima de Pedro de Heredia y Maria Anna Alamos. La bautizo el bachiller Joseph Torillo el 14 de noviembre de 1757 (*Ibid*., f. 88.) El 10 de julio de 1768 el bachiller Joseph Torillo bautizó a María Josepha, hija lexítima de Joseph Belasquez y de Paula [manchado] de los Dolores Muños. El padrino fue Joseph Maria de Villegas Cora. (APSAC, caja 3, Bautismo, Libro años 1763 a 68, f. 97.)

[249] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro 1772 a 81, f. 180v. La niña es española, tiene dos días de haber nacido. Los padrinos son "[...] Josef Billegas de Cora casado i Rosa Maria Billegas de Cora donsella [...]". La segunda vez en que "[...] Josef Villegas de Cora casado i doña Maria Rosa Billegas de Cora donsella [...]" figuran como padrinos es el 22 de noviembre de 1780. Esta vez para Josef Sisilio Antonio de la Concepsion, español, de un día nacido. Sus padres son Bernabel Josef Espinosa y Maria de los Dolores Nalbais. Quien celebra el bautizo es el bachiller Joseph Torillo. (*Ibid*., f. 118v.)

[250] AGNEP, Not. 5, caja 24, año 1762, escribano Juan Fausto Montes de Oca, último tercio de protocolos de 1762, f. 152 a 153, 23.11.1762.

[...]" a don Joseph Samora.[251] También esta vez Joseph Villegas de Cora rubricó el documento, pero además se encuentra entre las fojas de los documentos un papelito suelto sin fecha con una nota escrita por Joseph Villegas Cora dirigida al escribano aclarando la venta y diciendo que lo que éste le pidió

> [...] fue la fecha de la escritura del solar que mi esposa merco y digo que se hizo el año de 62 en 23 de nobiembre, con que la de señor Samora se á haria a fin o prencipos de dizimbre. = No se olbide vuestra merced poner aunque sea a el margen del como le di a señor Samora media bara de tierra fura de las trese baras del ancho de orinte a poniente que le bendi, y esto para que la pader que alsara sea de los dos a que se conbino, y haora dize que pagó todas las dichas 13 baras y media áun enseñandole la tasacion que hizo Santa Maria no se combence y asi como vuestra merced me digo de margeniar las originales para que asi que se ofresca que sera quanto anbes ballamos yo y dicho Samora á sacar resguardos de derecho.

Esta nota, además de mostrar un pequeño fraude en la compraventa y de indicar que el escribano hizo una copia del documento o lo volvió a redactar después de que había sido otorgado, nos proporciona un ejemplo de la letra de Joseph Villegas Cora y de su manera de expresarse (Apéndice IX). Demuestra que el escultor no solamente sabía escribir, sino que lo hacía con habilidad, aunque se aprecia que no tenía un oficio relacionado con el ejercicio frecuente de la escritura.

Del año de 1784 existe otra compraventa, esta vez de una casa, efectuada por su esposa y dos hermanas de ella, donde nuevamente él firmó.[252] Antes de rubricar pone las palabras "por mi esposa", coincidiendo las letras de "mi esposa" exactamente con las mismas palabras que se encuentran en la nota antes mencionada, lo cual es, además de la similitud entre las letras y la rúbrica, una prueba de que toda la nota fue escrita por su propia mano.

[251] AGNEP, Not. 5, caja 24, año 1762, escribano Juan Fausto Montes de Oca, último tercio de protocolos de 1762, f. 155 a 158, 25.11.1762. Al mismo tiempo Juan Manuel y Joseph Hernandes le venden al mismo señor Samora un pedazo de solar contíguo al otro.

[252] AGNEP, Not. 5, caja 35, año 1784, escribanos José Agustín Saldaña, Domingo de Salazar Hidalgo y José Joaquín del Castillo, protocolos 1784, corresponden a Ignacio Reyes Mendizaval, ff. 129-130v, 26.05.1784, Venta de casa. María Manuela, Francisca y Nicolasa Estefania de Bargas, la primera esposa de José Villegas y las dos otras doncellas mayores de veinte y cinco años, venden a Ursula Feliciana de Miranda, viuda de Francisco Luis Delgado, una casa en la calle que va del mesón de San Pedro al barrio de Tepellapa, que les quedó como herencia de parte de su padre Antonio de Bargas. El precio es de seiscientos pesos de oro común.

Después de la muerte de José Villegas Cora, su viuda se vio forzada a vender las casas. La primera la vendió el 09 de enero de 1797.[253] Además de la copia del testamento de José Villegas Cora viene una carta de autorización del hijo José Joaquín Homobono incluida en el documento, que se transcribe aquí:

> Estimada madresita de todo mi corazon
> Amada madre de todo mi regalo y cariño me alegrare que esta aye á Vuestra merced buena como mi amor lo desea en conpania de mi hermana Paulina mis tias Fransisca y Nicolasa llo me ayo bueno y a su obedencia como el menor de sus hijos;
> Resebi la apresiable de Vuestra merced y a su contenido digo que quisiera yo ayarme en proporsion de alibiarle como de obligasion lo tengo pero estoy ynsolbente por mis enfermedades pasadas pues todabia estoy pagando lo que me costó él curarme.
> Por lo que Vuestra merced me dise de que piden mi pareser para benta de la casa no digo essa pero asta la otra puede Vuestra merced bender pues lo que yo no le doy como de obligasion lo tengo no le puedo quitar Vuestra merced como dueña de la finca aga lo que le paresca.
> No le mando á Vuestra merced nada por no tener en la autualidad dinero é tomado con mil ansias pagar el correo como ello dira bastante corido quedo pues bien considero como se ayaran por aca ustedes pero con esperasas en Dios de que todo lo remediará como misericordioso.
> Dios guarde su vida muchos años. Cacaguatepeque y diciembre 20 de 96.
> Besa la mano a Vuestra merced el menor de sus hijos y capellan que la desea abrasar
> Jose Juaquin de Villegas

Esta carta muy personal permite un acercamiento a la comunicación dentro de una familia de la época que los documentos normalmente no suelen brindar. Como vemos, la esposa del escultor vivía con una de las hijas y con sus dos hermanas que al parecer no se casaron. Además queda evidente la difícil situación que vive la familia al tener que vender una de las casas, sin que el único hijo pueda apoyar, porque su dinero lo ha consumido en medicinas y debido a encontrarse lejos. Al contrario de la nota escrita por su padre, esta breve carta demuestra que José Homobono tenía más práctica en escribir, pues su letra es más suelta y homogénea. Las otorgantes de la venta fueron:

> [...] doña Maria Manuela de Vargas, viuda del maestro escultor que fue vecino de esta ciudad, don José de Cora y Villegas, y su albasea testamentaria fidey comisaria [...] Paulina María, Josefa, y María Guadalupe de Cora y Villegas, todas hijas y herederas del difunto maestro, á cuyas quatro otorgantes doy fé conosco, y la referida doña María

[253] AGNEP, Not. 5, caja 37, años 1796-97, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, protocolos 1797, ff. 24-28v, 09.01.1797. La copia del testamento se encuentra en las ff. 24-25v, la carta en ff. 26-26v y la compraventa en ff. 27-28v.

> Manuela Vargas, en vos, y en nombre de su hijo el presbítero don José Joaquin de Cora y Villegas cura por Su Magestad del pueblo de Cacaguatepeque.

Entre las otorgantes también se encuentra María Guadalupe, quien como se sabe de las fe de bautizo no era hija legítima de la pareja, sino huérfana, por ello tampoco aparece en el testamento de José Villegas Cora. Acerca de la casa a vender se dice:

> [...] que el expresado don José de Cora, compró una casa de edificio vajo en esta ciudad, en el barrio de Tepetlapan y calle que nombran de la Cocota, de los yndios, y herederos de Juan Bautista Sanchez, á quienes satisfizo su precio como lo acreditan los papeles simples y recibos que corren en sus títulos, y vajo de esta buena, y de los explicados recibos, de mas de treinta años, á esta parte poseyó dicho maestro la citada finca, vajo de los mismos bientos y linderos que refieren los titulos, sin que áquellos formalisaran la escriptura de venta, porque el difunto fue confiado en que se aseguraba.

Para la actual venta, sin embargo, se otorgó escritura ante notario para formalizarla. A un precio de "[...] dosientos pesos de los que se ha de deducir el Real Derecho que se causare [...]" se vendió a doña Ana Joaquina Martínez, mujer legítima de don José de Torres. La única de la familia quien rubricó el documento fue Paulina Villegas. La casa en cuestión que se encontró en la calle de la Cocota (hoy 4 Oriente 1400-2000), no es aquella en que estaba viviendo la familia según el padrón de 1773, donde se decía que vivía en la calle de la Luz (2 Oriente 1400). También la carta de José Joaquín Homobono parece indicar que se trata de otra donde no estaban viviendo, cuando dice "[...] para benta de la casa no digo essa pero asta la otra puede Vuestra merced bender." Hay que tener presente este dato para el análisis del siguiente documento. El 21 de julio de 1798 María Manuela de Vargas vendió otra casa,[254] después de haber el 17 de marzo ya otorgado recibo de cien pesos, que le proporcionó el comprador. En el respectivo documento se explica que ella "por suya propia posee una casa en esta capital situada en el barrio de los Remedios la que ha tratado vender á don Juan Manuel Morillo maestro cobrero, y no pudiendo formaliza el correspondiente ynstrumento por hallarse ausente de esta Ciudad haciendo cuaresma su hijo el presbitero don Jose Joaquin de Villegas y Vargas, y hallandose la otorgante enferma y

[254] AGNEP, Not. 2, caja 119, 1798, Juan de Castro y Andrade, protocolos 1798, f. 391-395v, 21.07.1798, Venta de casa. Junto con el documento vienen una copia del testamento de José Villegas Cora, una de la carta anterior de José Joaquín Homobono y una del contrato para esculturas en Santa Teresa.

con algunas yndigencias par subenir."[255] En el documento de compraventa se detalla la historia de la casa, que parece ser de un buen tamaño, la cual fue adquirida por José Villegas Cora:

> [...] que por escritura otorgada a primero de julio de mil setecientos cinquenta y siete, Miguel, Barbara Felipa y Ana Maria Ramirez Jurado hijas y herederas de Aparicio Jurado le vendieron una casa situada en esta dicha ciudad en el Barrio Alto de los Remedios y calle que sube del Hospital Real de Señor San Pedro para el Camino de Amozoque la que es de edificio baxo lindando por una parte con casas que fueron de Juan de Santiago y por otra con las de Diego de Leon y por las espaldas con corrales de Felipe Hernandez a la que agregó un pedazo de solar que hubo y compró de Ana Josefa de los Dolores viuda de Nicolas de Guadalupe Hernandez por escritura de veinte y tres de noviembre de mil setecientos sesenta y dos, la primera celebrada ante don Jose de Jauregui y Barcena, y la otra ante don Juan Fausto Montes de Oca: y haviéndoselo proporcionado venderla a doña Maria Ygnacia Castrillo muger lexitima de don Juan Manuel Murillo para formalizar el ynstrumento con la validacion devida se le participó al citado presbitero su hijo quien la autorizó en devida forma en virtud de la carta que testimoniada se acomula a este rexistro [...]

El precio de la casa fue de ochocientos pesos, de lo cuales ya había recibido ciento cincuenta, razón que hacía que ahora le pagaron seiscientos cincuenta pesos. Se confirmó que la casa "[...] se halla libre de empeño censo é hipoteca ni otra enagenacion como lo acredita el testimonio de los libros de los censos pues aunque el difunto su esposo la hipotecó por las ymagenes que fabricó para la yglesia de religiosas Carmelitas descalzas de Santa Teresa de la antigua fundacion, estas las entregó como que es público hallarse colocadas en ella." Este dato es de suma importancia, pues habla de que la casa que Antonio Villegas Cora hipotecó para el contrato de esculturas de Santa Teresa del 01 de agosto de 1786 pertenecía a José Villegas Cora, el mayor. Queda la pregunta, qué pasó con la casa que se encontraba en la calle de la Luz. Si la familia seguía viviendo ahí, significa que en total tenían tres casas, dos de José Villegas Cora y una de Manuela de Vargas.

Respecto a los hijos de esta familia, Joseph Homobono es quien dejó más huellas en los documentos. Además de la carta en la compraventa, existe un poder general del 14 de septiembre de 1781, donde el licenciado don José Joaquín de Cora, clérigo presbítero y colegial actual del Eximio Theojurista de Señor San Pablo, otorga poder a don Antonio Lucas de Pineda, vecino de

[255] AGNEP, Not. 2, caja 119, 1798, Juan de Castro y Andrade, protocolos 1798, corresponden a Joseph Rodríguez Pontón, f. 118-188v,17.03.1798.

la provincia de la ciudad de Tlaxcala.[256] En esta fecha ya tendrá veintiséis años y como se precibe es licenciado y colegial.[257]

Quien también aparece es Rosa María Josepha. El 08 de enero de 1771 se le menciona una vez más como madrina de bautizo, además de las dos veces ya referidas anteriormente. Ahora su ahijada fue María Dolores, mestiza, de un día nacida, hija legítima de Antonio Marcelino Villegas y de María Garnica.[258] Rosa María y su hermana Mariana, las dos doncellas, fallecieron poco después de su padre, probablemente padeciendo los tres de la misma enfermedad. Mariana fue sepultada el 27 de agosto de 1786 en Analco y Rosa el 20 de septiembre en ese mismo lugar.[259]

Como se puede observar, esta familia no tuvo descendencia, porque las hijas no se casaron y el único hijo que sobrevivió se dedicó a la vida sacerdotal. Además es notorio que los documentos hablan sobre todo del personaje "privado", no del artista José Villegas Cora. En el rol de artista aparece sólo en 1743 cuando realizó un avalúo de bienes[260] y en 1773, cuando firmó la elección del gremio de ensambladores. En 1766 iba a fiar el retablo que contrató Mariano Antonio Villegas para la iglesia del Espíritu Santo, pero se arrepintió.[261] En el documento correspondiente es calificado como ensamblador. Probablemente porque formaba parte del gremio de ensambladores, pues no se ha podido relacionar ninguna obra de ensambladura con él.

---

[256] AGNEP, Not. 2, caja 99, 1780-85, Joaquín Pérez de Aguilar y José Benitez y Zarate, protocolos 1781, corresponde a Joaquín Pérez de Aguilar, foja 156v -157v, 14.09.1781.

[257] Existe el cartel –sin datación– que anunció la fecha de los exámenes públicos del Seminario Palafoxiano. Joseph Cora iba a ser examinado de medianista, con los siguientes temas: las epístolas de san Jerónimo, el Concilio Tridentino y su Catecismo (Biblioteca Palafoxiana, I0308 1, V. 12). Agradecemos este documento a Montserrat Galí Boadella.

[258] Quien celebró el sacramento es el bachiller Joseph Torillo (APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro en que se asientan las partidas de los baptismos de los españoles, mestisos, negros y mulatos de esta feligresía de el Santo Angel Custodio desde 1º de henero de 1769 años, f. 56.)

[259] APSACP, Sacramental, caja 65, Entierros, Libro años 1772 a 88, f. 94v y 95. Antonio Díaz de Aguilar otorgó los santos sacramentos a ambas, calificadas como españolas. Se trata del mismo año en que fallece el escultor José Felipe, quien igual que las hijas de José Villegas Cora era joven. Una comparación de las tasas de mortalidad en los años 1770 y 1780 en el barrio Analco demostraron que normalmente fallecían entre 40 y 50 personas por año. Sin embargo, en 1779 este número se eleva a 177 personas, en 1784 a 124 y en 1786 a 77. Como vemos en 1786 sí fallecieron más personas que en otros años, sin embargo, no es el año con mayor número de defunciones. Podría verse en el contexto de la hambruna y los consiguientes brotes de epidemias que sufrió la Nueva España entre 1785 y 1786 a razón de la crisis agrícola. (MOLINA del Villar, América, "Remedios contra la enfermedad y el hambre", p. 194, en *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo III, *El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, Pilar Gonzalbo Aizpuru, coordinadora, México, El Colegio de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.)

[260] AGNEP, Not. 6, caja 86 – 1752, escribano José Antonio Saldaña, Expediente "Año de 1752. Ymbentarios y apresios de los vienes que quedaron por muerte de don Bernardo Brabo" ante Joseph Antonio de Saldaña, s/f, 28/11/1743, Avalúo. Aunque en el texto se dice que el avalúo se hizo por el maestro escultor Joseph de Cola, el artista firma con Joseph de Cora.

[261] AGNEP, Not. 6, caja 101 año 1766, escribano Joseph Antonio de Saldaña, protocolos de 1766, ff. 298 a 299, 23.10.1766. No pasó, porque los fiadores se arrepintieron.

La única vez que se le puede relacionar documentalmente con una escultura es en 1784, cuando extiende un recibo de pago por la renovación de la escultura de san Nicolás Obispo en su capilla de la catedral poblana, caso que se analizará más adelante.[262]

La familia de Juan Manuel Villegas Cora

El 30 de junio de 1745 el bachiller Joseph Nicolás de Vera Vetancur se casó en la iglesia del Santo Ángel Custodio a Juan Manuel de Villegas, mestizo, soltero, oficial de dorador, hijo legítimo de Antonio de Villegas y María Delgado con Ygnacia Bentura de Neira, castiza, doncella, hija legítima de Gaspar de Neira, español, y de Yldefonsa Garnica. Ambos contrayentes eran del barrio de los Remedios. Como testigos fungieron el licenciado don Joseph Álvares de Palacios, teniente de cura, Antonio de Cabrera, Antonio de Villegas y el sacristán Pedro Nolasco.[263] Gracias al testamento de Juan Manuel Villegas Cora, otorgado el 26 de junio de 1772 ante el escribano Mariano de Bonilla es posible hacer la relación de esta familia.[264] Declaró como sus hijos legítimos a "[...] Francisco Antonio que sera de veinte y sinco años de edad, Maria Gertrudis que sera de veinte y dos años, Joseph de Jesus Maria que tendra dies y seis años, Maria Sepia que tendra trese años y Josefa Micaela de Villegas Cora que será de dos años." Respecto a su esposa dijo que ella no llevó dote al matrimonio, ni él tenía capital. Al momento de otorgar el testamento poseía "[...] dos casas de edificio vajo, la una cituada en la calle de la Barranca y esta de mi havitacion y calle de el barrio de Tepetlapa las que se hallan libres de todo grabamen." Además declaró no tener deuda alguna. Nombró por albaceas, en primer lugar a Ignacia Buenaventura de Neira y en segundo a su hijo Francisco Antonio Villegas Cora, y como herederos universales a todos sus hijos. El otorgante no firmó el documento por "lo grave de su accidente", según consta en su acta de defunción fue sepultado el 20 de junio en la iglesia de San Francisco,[265] fecha debe ser errónea, dado que no pudo haber otorgado testamento después de su fallecimiento, es decir el 26 de junio. Incluso en el acta se menciona que testó ante Mariano Bonilla.

[262] AVCMP, Quentas de Nuestro Patron el Señor San Nicolas Obispo, s/f. Este documento se analizará en el siguiente capítulo.
[263] APSACP, Sacramental, caja 55, Matrimonios 1705 a 62, Libro años 1744-53, f. 8v.
[264] AGNEP, Not. 1, caja 31, 1770 – 1773, Mariano de Bonilla, Ignacio Reyes Mendizabal, Antonio de Orduña, Joseph Benitez y Zarate, Jacinto Matheos de Taboada; protocolos sueltos de 1772, ff. 19 - s/f, corresponde a Mariano de Bonilla. La transcripción completa del documento puede leerse en el Apéndice VI.c.
[265] APSACP, Sacramental, caja 65, Entierros, Libro años 1772 a 88, f. 4. Joachin Gorospe le otorgó los santos sacramentos y menciona que testó ante Mariano Bonilla. Dejó viuda a Ygnacia de Neira.

En el padrón de 1773 su esposa Ignacia de Neira aparece en la calle de Nuestra Señora de la Luz, casas 11 y 12 (hoy cuadra 2 Oriente 1400) como mestiza de 30 años, viuda del castizo Juan Manuel de Cora, con cuatro hijos nombrados Joseph Cayetando de quince años, soltero, de oficio arriero, María Gertrudis de catorce años, María Serapia de doce años, ambas doncellas, y María Josefa Michaela de cuatro años.[266] En el archivo parroquial de Analco se localizaron algunas "fe de bautizo" de hijos de la familia, de los cuales algunos se pueden identificar con los hijos que vivían todavía al momento de otorgar el testamento. Parecen haber fallecido antes Josepha de Jesús María Juliana, castiza, bautizada el 13 de enero de 1748, con seis días de edad[267]; María Josepha, castiza, bautizada el 25 de septiembre de 1753 a los tres días de haber nacido[268]; el mestizo Bernardo Joseph Benito bautizado el 25 de octubre de 1764 a los tres días de edad[269], y el mestizo Joseph Ignacio, bautizado el 23 de septiembre de 1767 a los cuatro días de haber nacido.[270] Tal vez Josseph Antonio, castizo, bautizado el 17 de junio de 1749 con cuatro días de edad[271] sea idéntico con Francisco Antonio, quien en 1772 tenía aproximadamente 25 años. Para Joseph Cayetano se proporciona como fecha de bautizo el 09 de agosto de 1756, a los tres días de haber nacido, siendo mestizo.[272] En cuanto a María Gertrudis y María Serapia, solamente se localizó una fe de bautizo del 07 de noviembre de 1759 al nombre de María Gertrudis Serapia de la Conception, española de cuatro días de edad.[273]

---

[266] AGMP, Padrón del Curato del Santo Ángel Custodio, 1773, f. 115.

[267] APSACP, Sacramental, caja 2, Bautismo 1705 a 52, Libro 6, años 1747 a 52, f. 6v. Es hija legítima de Juan Villegas y de Ignacia de Neira, vecinos del barrio de los Remedios, su padrino fue don Yldefonzo de Pardinas Conde de Castelu, casado, vecino de la feligresía de la Catedral, celebró el sacramento, con licencia del obispo Pantaleón Álvarez de Abreu, el fray Julián de Saabedra Sotomaior.

[268] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1753 a 63, f 13v: Es hija legítima de Juan Manuel Villegas y de Ygnacia de Neira, el padrino fue don Juan Manuel Garsia casado, de la feligresía de la Catedral, el sacramento fue otorgado por el bachiller Miguel Ortiz.

[269] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1763 a 68, f. 22, no 175: Es hijo legítimo de Juan Manuel Villegas Cora y de Ignacia Bentura de Neira, su padrino fue don Manuel de Castro, español, soltero, el sacramento fue celebrado por Ignacio Joseph de Gorospe.

[270] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1763 a 68, f. 81, no 654: Es hijo legítimo de Juan Manuel Villegas y de Ignacia Ventura de Neyra, su madrina fue Margarita de los Dolores, casada con Juan Marín de Ortega, vecinos de la feligresía de la Santa Cruz. El sacramento fue celebrado por Antonio Raphael Ponze de León.

[271] APSACP, Sacramental, caja 2, Bautismo, Libro 6, años 1747 a 52, f. 34v: Este niño del barrio de los Remedios es hijo legítimo de Manuel Juan de Villegas y de Ignacia Ventura de Neira, el padrino fue don Antonio Fernández, casado, de la Catedral, el sacramento fue otorgado por el bachiller Carlos Josseph de Ochoa.

[272] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1753 a 63, f. 64: Es hijo legítimo de Manuel Juan Villegas Cora y de Ignacia Bentura de Neira, su madrina fue doña Anc.a Joachina Hernándes, doncella de la feligresía de la Catedral, el sacramento es celebrado por el fray Joachin de Estrada, religioso de nuestro padre san Francisco, con licencia del arzobispo, la fe de bautizo es firmada también el por el teniente de cura, el bachiller Joseph Ladrón de Guebara. La licencia con fecha del 8 de agosto de 1756 se encuentra entre las fojas 63v y 64.

[273] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1753 a 63, f. 126v: Es hija legítima de Juan Manuel Villegas Chora y de Ignacia Bentura de Neria, la madrina fue doña Anna Maria Torija española, casada, de la feligresía de la Catedral, el sacramento fue celebrado por el bachiller Joseph Torillo.

Hasta ahora no se ha encontrado ningún documento que demuestre que algún hijo de esta familia era escultor o dorador, de la información del padrón solamente se deduce que Joseph Cayetano no lo era, pues era arriero.

Igual que María Manuela de Vargas, también la esposa de Juan Manuel Villegas Cora se vió obligada a vender las casas que formaban parte de la herencia. La primera venta tuvo lugar el 19 de diciembre de 1781.[274] A setecientos pesos de oro común se vendió la casa a los esposos Juan Manuel Sanpertigue y María Felipa Samora. La casa en cuestión se encontraba en el barrio de Analco en la "[...] calle que nombran de la Barranca y es la que sigue de la puerta regular del Colegio del Espiritu Santo y ba a dar a la garita que llaman de Guatinchan." Según Hugo Leicht hoy es la 3 Oriente 1000-1600. En el documento se aclara que aunque Juan Manuel haya nombrado por herederos también a sus hijas María Gertrudis y Josefa Michaela, las dos fallecieron sin dejar herederos. En el momento de la venta el hijo Francisco no pudo estar presente, por eso dejó apoderado a don Manuel Niño.[275] El otro hijo, Josef, tampoco estuvo, por eso se declaró "[...] por precisa condicion que respecto de versarse el que el citado Jose Villegas de Cora se halla ausente de esta Ciudad recidiendo en el pueblo de Xacomulco se ha de obligar el mencionado don Manuel Niño a traer ynstrumento público, en el qual amas de darce por satisfecho en su herencia paterna ha de ratificar este contrato de venta lo qual se ha de executar en término de dos meses." El único miembro de la familia quien firmó el documento fue María de Cora. Aunque se acaba de decir que Josefa Micaela falleció, el siguiente documento de compraventa demuestra que no fue el caso, pues fue precisamente por esta hija que estaba enferma que la madre tuvo que vender la casa en Tepetlapa para poder ayudar a la hija que era menor de edad, aunque mayor de catorce años. Ya el 29 de julio de 1783 hizo una promesa de venta a Joseph Manuel Gordillo, quien le adelantó 100 pesos del precio total de 400 pesos.[276] La

[274] AGNEP, Not. 2, caja 99, años 1780-85, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y José Benitez y Zarate, protocolos sueltos que corresponden a Joquin Pérez de Aguilar, ff. 191 v a 194v, 19. 12. 1781, venta.

[275] El poder es el siguiente: En la Ciudad de los Angeles á veinte y quatro de noviembre de mil setecientos ochenta y un años ante mi el escrivano y testigos parecio don Francisco Villegas de Cora de esta vezindad [tachado: y comercio], á quien doy feé conosco dixo: que es albasea testamentario, y uno de los herederos de don Juan Manuel Villegas de Cora su padre instituido, y nombrado en los tales cargos en virtud de testamento autentico, y por entre sus bienes quedó una casa de edificio vajo, ubicada en esta ciudad en el barrio del Santo Angel Custodio, y calle que nombran de la Barranca, la qual es nesesario vender para la divicion entre los demas herederos, y no pudiendo el otorgante por si efectuar la venta motivo á tener que hazer auciencia de esta ciudad, deceando que tenga efecto ha deliverado otorgar poder, que es el presente por el qual en la mexo forma de derecho proseda, y aya lugar se lo confiere á don Manuel Niño de esta vezindad, y comercio especial para que pueda vender la expresada casa [...] (AGNEP, Not. 2, caja 99, años 1780-1785, escribano Joaquin Perez de Aguilar, protocolos 1781, ff. 170-171, 24.11.1781)

[276] AGNEP, Not. 2, caja 101 – 1783 a 1784, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, ff. 164v-165v, 29.07.1783,Promesa de Venta.

venta definitiva se efectuó el 12 de marzo de 1784.[277] Pidió licencia a Gaspar de Portolá, coronel de los reales ejércitos y antiguo gobernador político y militar para venderla, que le fue otorgada. En su solicitud explicó la situación en que se encontraba:

> Que por fallecimiento de el mencionado mi marido, me quedaron dos cassas de edificio bajo, la una cituada en la calle que llaman de la Barranca, y la otra en la de Tepetlapa, libres de todo cenzo, grabamen, é hipoteca de las que para satisfacer á los herederos de mi defunto esposo, mis hijos lexitimos, hube de vender la una, qual es la cita en la calle de la Barranca, en el precio de setecientos pesos, de cuya cantidad satisfice á mis hijos mayores, sus porciones hereditarioas, dandoles á estos la cantidad de ciento y dies pesos, que es lo que les toca, por rason de herencia respecto á haver importado el valor de las dos cassas, la cantidad de mil y cien pesos, combiene á saber la de la Barranca setecientos, y la de Tepetlapa quatrocientos; de los que descontados quinientos y sinquenta, que me tocan, por mitad de ganaciales [...] solo me reste doña Josefa Micaela, menor de edad, áunque mayor de catorze años, á quien unicamente se le resta su lexitima paterna, la que se halla anecsa en la cassa, que me resta que vender, combiene á saber, la cita en la calle de Tepetlapa, la que está hipotecada, á trecientos dies pesos, que en cuenta de ella, ma ha dado don Manuel Gordillo para el fin de socorrer assi á mi menor, como á mi en sus enfermedades, de que continuamente adolece, por cuyo motibo se halla desauciada de los medicos, y en quien he combertido, lo mas de el importe, de lo que me ha tocado; y hallandome en el dia instada de el mencionado don Manuel Gordillo, para el fin de que le satisfaga la mencionada cantidad de trecientos dies pessos respecto á que la cassa se va poniendo en un estado muy deplorable, la que no puedo redificar, por mis cortas ó ningunas facultades, con que me hallo, por lo que me temo, el que se me embargue, y lo que me resta no alcanze, tanto para cubrir á mi menor como para socorrer mis necessidades, pues si esta se llega á abaluar, me tengo entendida, no llegará al precio de quatrocientos pessos, en que haora ocho meses se abaluó, respecto á haverse caido una piesa, y estar las demas amenazando ruina, por lo que solo tiene capas de havitar una piesa, cuyos defalques, no obstante se obliga don Manuel Gordillo; por hazerme bien y buena obra á darme el completo de los quatrocientos pesos [...]

La familia de Domingo Ramos

Lamentablemente se cuenta con muy poca información acerca de la familia de Domingo Ramos Villegas Cora y Anna de Nava, probablemente debido al segundo nombre de él que se puede confundir con el apellido Ramos, por lo cual en los documentos no aparecen sus verdaderos apellidos que son Villegas Cora. Las únicas noticias que se poseen se deben a sus hijos. La información matrimonial de su hijo Joseph de Villegas, soltero, escultor, mestizo, dice que en

[277] AGNEP, Not. 5, caja 35, año 1784, escribanos José Augustín Saldaña, Domingo de Salazar Hidalgo y José Joaquín del Castillo, protocolos 1784, corresponden a José Augustín de Saldaña, ff. 28v-41, 12.03.1784.

1766 pretendió casarse con Juana Manuela Camacho, viuda de Ysidoro de Meza, mestiza. No obstante, después de tres amonestaciones en el mes de marzo, no se casaron. Ambos contrayentes eran de la parroquia de la Santa Cruz.[278] Eso indica que la familia se mudó a esta parroquia, aunque dos de sus hijos fueron bautizados en la del Santo Ángel Custodio. Se trata de José María, castizo, bautizado el 01 de marzo de 1739 a los siete días de haber nacido[279] –siendo éste tal vez el escultor que acabamos de mencionar– y de Simona Josepha, mestiza, bautizada el 20 de febrero de 1742.[280]

La familia de Miguel Eligio Cora

El 05 de mayo 1755 Joachin Gorospe casó a Miguel Eligio de Villegas y Cora, soltero, escultor, hijo legítimo de Antonio Francisco de Villegas y Cora y de María de la Concepción con María Eucebia de Nava, castiza, doncella, hija legítima de Estevan Aranda y de Anna de Nava. Los novios pertenecían a la feligresía del Santo Ángel Custodio, sus testigos eran Manuel Aranda, Joseph Texeda y Miguel de Ortega.[281] En el archivo parroquial de la misma iglesia se localizaron varias fe de bautizo de sus hijos, todos nacidos a partir de 1755. Se trata de Manuela Josepha, bautizada el 30 de mayo de 1755, castiza de tres días de edad[282], cuya madrina fue María de Bargas, española, esposa de Joseph María Billegas y Cora. El siguiente hijo fue el mestizo Joseph María de Santa Isabel, bautizado el 04 de julio de 1757 a la edad de tres días.[283] Esta vez el padrino fue Joseph Villegas de Cora, casado con Manuela de Bargas. Probablemente este niño sea idéntico al aprendiz Joseph María de Santa Isabel quien en 1773 vivía en la casa de los Antonio, con la edad de doce años. Es cierto que, según la fe de bautizo, en este año ya debería

[278] APSACP, Sacramental, caja 20, Informaciones matrimoniales 1760 a 72, Informaciones matrimoniales años 1766 a 67, foja suelta. Hay que tomar en cuenta que por el nombre Ramos, que puede ser tomado por apellido, se nos pueden haber escapado datos acerca de esta familia en los casos donde no se mencionó el nombre completo del personaje.
[279] APSACP, Sacramental, caja 2, Bautismo 1705 a 52, Libro 3, años 1737 a 43, f. 20. De la palabra siete solamente se leen bien las dos últimas letras. Es hijo legítimo de Domingo Ramos Villegas y de Barbara [?] de Nava. Su madrina fue doña Maria Lucdana [?] de la feligresía de la catedral. El sacramento es otorgado por el bachiller Joseph Carrillo.
[280] APSACP, Sacramental, caja 2, Bautismo 1705 a 52, Libro 3, años 1737 a 43, f 63v. Es hija legítima de Domingo Billegas y de Ana Joaquina, la madrina es Alfonsa Garnica, casada , y el sacramento fue otorgado por el bachiller Joseph Carrillo.
[281] APSACP, Sacramental, caja 55, Matrimonios 1705 a 62, Libro años 1743 a 56, f. 86v.
[282] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1753 a 63, f. 45v: Es hija legítima de los castizos Miguel Helígeo Billegas y Cora y de Maria Eusebia Aranda, el sacramento fue otorgado por el bachiller Joseph Torillo.
[283] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1753 a 63, f. 80v: Es hijo legítimo de Miguel Eligio de Villegas y de María Eusebia de Naba, quien celebra el sacramento es el bachiller Joseph Torillo. [Nota: todas las palabras que se referían al niño primero estaba en femenino]

tener dieciséis, pero las edades mencionadas en el padrón suelen diferir de la edad exacta de las personas, aunque normalmente sólo unos dos años. El siguiente hijo con fe de bautizo fue Pedro Joseph de la Luz, mestizo, quien fue bautizado el 28 de febrero de 1760, cuando tenía cuatro días de haber nacido.[284] Él y otros hijos más jóvenes vivían en 1773 en la calle de el Cocote, casas 36 y 37 (hoy 4 Oriente 1400-2000), según el padrón de barrio de este año.[285] Miguel Eligio ya había fallecido, pues fue sepultado el 09 de agosto de 1762 en la iglesia de San Francisco[286] y en el padrón se registró a María Eucebia de Aranda, mestiza de más de 40 años, viuda de Miguel Villegas, quien habitaba ahí con cinco hijos nombrados: Pedro Joseph de la Luz de once años, Atanacia de los Ángeles de once años, Juan Joseph de siete, Josepha María de seis y Ana Francisca de Villegas de cuatro años. María Eusebia Aranda falleció el año de 1786, el mismo año que José Villegas Cora y dos de sus hijas, siendo sepultada el 30 de mayo.[287] El padre, Miguel Eligio, y el hijo Joseph María de Santa Isabel no eran los únicos escultores de la familia, pues como se sabe gracias a su participación en el pleito de 1799, también Juan Joseph era escultor y quien además pertenece a esta familia es Zacarías Cora, del cual no se ha encontrado la fe de bautismo, aunque según la historiografía nació en 1752.

La familia de Antonio Marcelino Villegas Cora

El 21 de octubre de 1748 en la iglesia de la Santa Cruz por el cura doctor Andrés de Arze y Miranda se casó y veló la pareja de Antonio Villegas, mestizo, soltero, de la feligresía de el Santo Ángel, hijo legítimo de Antonio de Villegas y de María de la Concepción, y María de la Asumpción Garnica, española, doncella, hija legítima de Juan Garnica y de Manuela Cabrera, siendo sus testigos Juan Manuel de Villegas, Joseph Domingo Ramos y Antonio Cabrera.[288] La información matrimonial del novio con fecha del 28 de septiembre del mismo año recoge que él era dorador y originario del barrio de los Remedios,[289] donde según el padrón de 1773 la pareja

[284] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1753 a 63, f. 132: Es hijo legítimo de Miguel Eligio Villegas y de Maria Eusebia Andrada, su madrina fue Gertrudis Catarina Moctesuma , viuda, de la feligresía de la Catedral. El sacramento fue otorgado por el bachiller Joseph Torillo.
[285] AGMP, Padrón del Santo Ángel Custodio, f. 130.
[286] APSACP, Sacramental, caja 65, Entierros, Libro años 1756 a 71, f. 26v, no 299. Se pagaron seis pesos a la fábrica. Antonio Díaz de Aguilar otorga los santos sacramentos al mestizo Miguel Eligio quien dejó viuda a la mestiza María Nava.
[287] APSACP, Sacramental, caja 65, Entierros, Libro años 1772 a 88, f. 92v. Se dice que es española, Manuel Migueonema le da los santos sacramentos y se pagaron tres pesos a la fábrica.
[288] APSACP, Sacramental, caja 55, Matrimonios 1705 a 62, Libro años 1733-55, Santa Cruz, f. 75v.
[289] APSACP, Sacramental, caja 19, Informaciones matrimoniales 1746 a 59, Informaciones matrimoniales años 1754 a 59, foja suelta. La información de ella se encuentra en la misma caja en los años 1746 a 49.

compartía la casa del escultor Antonio Villegas Cora. Ahí no se menciona el oficio del joven Antonio Villegas Cora, solamente que era mestizo, tenía 45 años de edad y estaba casado con María de la Asunción Garnica, española de 36 años. Sus hijos fueron Joseph Antonio, escultor, de dieciséis años, María Josepha, de catorce, María de la Trinidad, de diez (quien según su acta de defunción falleció en 1777), ambas eran doncellas; vivía con ellos un aprendiz mestizo de doce años, llamado Joseph de Santa Isabel.[290] En las actas de bautizo se pueden ubicar a varios hijos de la pareja Antonio Villegas y María Garnica. Estos hijos son Joseph Phelipe, bautizado el 29 de mayo de 1749, mestizo, de dos días de nacido, la ya mencionada Bernardina de Jesús, bautizada el 20 de mayo de 1754, mestiza, de un día de edad[291] y María Dolores, bautizada el 08.01.1770, mestiza, de un día nacida. Aquí se dice que sus padres eran Antonio Marcelino Villegas y María Garnica. Este dato es muy importante, pues proporciona el segundo nombre de Antonio Villegas, que es Marcelino, lo cual hace más probable que sea él aquel hijo de Antonio Francisco Villegas Cora y María de la Concepción Pérez Delgado, quien el 16 de enero de 1726 fue bautizado al nombre de Antonio Paulino, dado que para las fechas del levantamiento del padrón efectivamente tendría más o menos 45 años. Es notorio que el segundo nombre no coincide, sin embargo hay que tomar en cuenta que los datos de las actas no siempre son completamente fieles. Con el dato de que el nombre completo del dorador es Antonio Marcelino, tal vez sea también su hijo el mestizo Joseph Bernavé, bautizado el 13 de junio de 1752 a los tres días de nacido, cuyos padres se nombran como Antonio Marcelino y María de la Encarnación, sin apellidos. Apoya esta suposición el dato de que el padrino es un Antonio Villegas, soltero, de la misma feligresía. Ninguno de las actas de bautizo coincide con los nombres de hijos que en 1773 vivían en la casa de la pareja.[292] Sin embargo, como demuestra el padrón de 1773, Joseph Phelipe ya vivía en otra casa por el hecho de ya estar casado y tener tres hijos.[293]

---

[290] AGMP, Padrón del Curato del Santo Ángel Custodio, f. Aunque en esta entrada no se menciona que Antonio es dorador, al final del padrón hay un "Pie de lista de la gente util que se entró para el servicio de las armas en la clase de castizos y mestizos" donde en la f. 164 para la Calle que mira para la iglesia no. 6 y 7 este personaje se recoge como Antonio Villegas de Cora, 45 años, dorador. En el acta de defunción de María Francisca de la Trinidad del 12 de noviembre de 1777 se dice que es adulta, doncella, hija legítima de Antonio Villegas Cora y María de la Acsención Garnica, castizos. Los últimos sacramentos le están proporcionados por Antonio Díaz de Aguilar. Además se dice que pagó a la fábrica junto al Altar de Jesús 4 pesos. Probablemente se trate de su lugar de entierro. (APSACP, Sacramental, caja 65, Entierros, Libro años 1772 a 1788, f. 32v.

[291] Como ya se mencionó arriba, el padrino del niño es Josseph Villegas y de la niña Antonio Villegas.

[292] Además de los mencionados, existen actas de bautizo de hijos de una pareja José Antonio Villegas y Maria Michaela de la Asención entre los años 1788 y 1799. Puesto que Maria de la Asunción Garnica ya tiene 36 años en el padrón de 1773, es imposible que se pueda identificar con la madre de los hijos nacidos entre 1788 y 1799. Llama la atención que en el año de 1795 Maria de la Asención Garnica es la madre de gemelos, la cual ha de ser una María Garnica diferente a la esposa de Antonio Marcelino.(APSACP, caja 4, Bautismo, Libro años 1792, a 97, f. 64, no 174 y 175, 16.11.1795, los hijos legítimos de la pareja José Antonio Villegas y Michaela de la Asunción Garnica son

Por suerte se cuenta con un documento relativo al oficio de Antonio Marcelino, una escritura de aprendiz otorgada el 01 de octubre de 1774 ante el escribano Mariano Francisco Zambrano:

> Parecieron Antonio Marcelino Villegas de Cora, maestro estofador y dorador, y Julian Antonio Yllezcas, cazique vecino de esta ciudad, á quienes doy fee que conozco: Y dixeron el susodicho que tiene de aprendiz de este oficio el tiempo de quatro años en casa del referido maestro á Sipriano Yllezcaz su hijo, y que lo pone por tiempo de dos años en consideracion que es suficiente á que pueda acabar de aprenderlo con perfeccion el referido tiempo respecto á la antelación que lleba dicha [...] el citado Antonio Marcelino Villegas de Cora otorga, que lo recibe por tal aprendiz para enseñarle el oficio de estofar, encarnar y dorar; pero con condicion: de que si el nominado Sipriano se aplica en los dos oficios primeros, lo entregará perfecto oficial en todo; pero sino sólo se obliga á entregarlo con perfección en el de dorador.[294]

Lamentablemente este documento no cuenta con rúbricas, por lo cual no es posible confirmar si se trata del mismo Antonio Villegas encarnador y dorador, quien el 01 de agosto de 1786 contrata la policromía de quince esculturas para la iglesia de Santa Teresa. Aunque falta comparar esta firma con otra, para conocer si se trata del mismo personaje, es probable que sea así, pues es el único encarnador Antonio Villegas Cora del que se tiene noticia y quien hipoteca una casa en el barrio de los Remedios. El contrato lo hace junto con José Villegas, quien podría ser su hijo escultor José Antonio. El otro hijo escultor, José Felipe para estas fechas ya había fallecido como se verá más adelante. No se sabe, cuando fallece el dorador Antonio, posiblemente aún estaba con vida en 1799, pues puede ser el personaje mencionado en el pleito entre pintores y ensambladores.

José Eugenio de Santa Gertudis y Maria Eugenia Gertrudis, gemelos mestizos, con los padrinos de José Fuentes, soltero, y Petrona Chatarina respectivamente, ambos feligreses de la Catedral. El sacramento es celebrado por José Maria de la Parra) El 29 de mayo de 1789 Maria de la Acencion, mestiza, casada con Antonio Marcelino Villegas, castizo, es madrina. (APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1781 a 92, f.139, no. 1999. El ahijado es José de la Santisima Trinidad, español, de un día de edad, sus padres son Juan Antonio Bargas, castizo y Maria Ynes, española, todos son del barrio de los Remedios. El sacramento es celebrado por Antonio Díaz de Aguilar.)

[293] AGMP, Padrón del Curato del Santo Ángel Custodio 1773, f. 129v.

[294] AGNEP, Not. 1, caja 32, años 1771-1776, Registro de escrituras de aprendices de todos los oficios mecánicos y artistas otorgadas ante don Mariano Francisco de Zambrano escribano mayor público de cabildo y diputación de esta Nobilísima Ciudad en este presente año de 1774-1775-776, s/f, 01.10.1774. La transcripción completa del documento puede leerse en el Apéndice VI.d.

2.2.2. Segunda generación

Como se pudo apreciar, también en la segunda generación de la familia Villegas Cora hay escultores y doradores. Es notorio que Joseph Villegas Cora, quien fue llamado "el gran maestro", no contara con descendencia artísticas, debido a que el único hijo que sobrevivió se hizo presbítero, mientras que las hijas no se casaron, haciendo que esta parte de la familia se extinguiera. Los datos con los que se cuentan hasta ahora acerca de los hijos de Juan Manuel no indican que entre ellos haya habido escultores y doradores, mientras que sí se sabe que un hijo de Domingo Ramos fue escultor. Donde más escultores y doradores se hallan es en las familias del escultor Miguel Eligio y del dorador Antonio Marcelino. Justo del primero no hay noticias como escultor, aparte de su acta de matrimonio, lo cual hace pensar que no tenía taller propio sino trabajaba en uno de sus hermanos. Tres de los cinco hijos de Miguel Eligio eran escultores, es decir José Zacarías, Joseph María de Santa Isabel y Juan Joseph, y uno era dorador, Pedro Joseph de la Luz. Éste, nombrado Pedro Josef Cora, mestizo, soltero, dorador de la feligresía del Santo Ángel, se casó el 08 de diciembre de 1784 en el Sagrario con Francisca Micaela Llanos, mulata libre, doncella de la feligresía de la Catedral, hija legítima de Antonio Llanos y de Antonia Baldivieso, difunta. Sus testigos fueron Josef Ignacio Llanos e Ignacio de la Santísima Trinidad.[295] Juan Josef Villegas, soltero, escultor, hijo legítimo de Miguel Eligio Villegas y de María Eusebia de Nava, difuntos, se casó el 11 de diciembre 1797 con María Josefa de Cano, viuda de Pedro Farías. Ambos contrayentes eran mestizos y del Santo Ángel Custodio, sus testigos fueron José Felipe Peres y Juan Peres.[296] De las hijas de Miguel Eligio y María Eucebia no hay datos. Tampoco los hay de las hijas de Antonio Marcelino y María de la Asunción Garnica. Ambos hijos claramente atribuibles a esta familia, es decir Joseph Phelipe y Joseph Antonio, eran escultores, mientras no hay noticia de Joseph Bernavé. El 31 de julio de 1793 probablemente Joseph Antonio se casó en la parroquia del Sagrario, diciendo el documento así: "[...] les pregunté a Jose Cora, mestizo, soltero escultor, hijo legitimo de Antonio Cora y de Maria Cabrera, difunta; y a Maria Gertrudis Galindo española, viuda de Enrique Gonzalez, ambos contrayentes originarios y vecinos de esta ciudad y feligresia y habiendolo expresado *mutuo* confesados comulgados y examinados en la doctrina cristiana los despose por palabras de

[295] ASMP, Libro 29, años 1783-86, Matrimonios, f. 83v. El sacramento es celebrado por Juan García Gallo. Agradezco a Galia Greta Hernández por proporcionarme este documento.
[296] APSACP, Sacramental, caja 56, Matrimonios 1763 a 1804, Libro años 1789 a 1804, f. 55v. El sacramento es celebrado por Joseph Mariano de Nava.

presente que hicieron verdadero y legitimo matrimonio siendo testigos Pantaleon Gonzalez y Juan Colin."[297] Respecto a la pertenencia a la feligresía tiene que haber un error, pues la familia de Antonio Villegas Cora y María Garnica Cabrera era del Santo Ángel Custodio. Sin embargo, es posible que se haya mudado al Sagrario, donde entonces también tendrían que encontrarse sus actas de defunción, que no fueron localizadas en Analco, porque entre 1788 –1814 carece de los libros de defunción. Esta mudanza también explicaría por qué Manuela de Vargas en 1798 pudo vender la casa en la que vivían los doradores Antonio. Por lo menos el hijo José Antonio sí cambió de domicilio, dado que el 27 de marzo de 1800 volvió a casarse en el Sagrario, esta vez con María Montiel.[298] Tal como dice en los libros de esta parroquia este artista falleció el 22 de diciembre de 1813, siendo sepultado en San Francisco.[299]

La familia de Zacarías Cora

Con Zacarías Cora se nos presenta un personaje excepcional que parece iniciar una nueva manera de hacer escultura, estando ubicado en el cambio de dos siglos. Sobre el trascurso de su vida se sabe poco. El único documento que confirma su pertenencia a la familia Villegas Cora es el acta de defunción, que se encuentra en el archivo del sagrario metropolitano: el 10 de julio de 1819 el presbitero don Mariano Bayz, teniente de cura del Sagrario de la Catedral, entregó el cuerpo de don José Zacarias Cora, después de haber recibido los santos sacramentos, para que se le diera sepultura eclesiástica en el convento de San Francisco. Se especifica que José Zacarías Cora era español, hijo de Miguel Eligio de Cora y doña María Eusebia de Aranda, viudo de Ana Joaquina Ramos.[300] No se cuenta con la fe de bautizo, aunque se puede suponer que nació antes de 1755, por no haberse podido localizar su acta de bautizo en los años posteriores a esta fecha. Existe la dificultad de datar su nacimiento debido a la falta de los libros de bautizos exactamente entre los

[297] ASMP, Libro 32, años 1792-95, Matrimonios, f. 61. El sacramento es celebrado por José Francisco Márquez. Agradezco a Galia Greta Hernández por proporcionarme este documento.
[298] El 27 de marzo de 1800, siendo viudo de María Gertrudis Chávez, se casa en el Sagrario Angelopolitano con María Montiel, originaria del pueblo de San Juan Cuanalhuapan, doctrina de San Salvador Tzompantepec, viuda de José Manuel Carrasco y vecina de Puebla (ASMP, Matrimonios, Libro 32, 1792 a 1795, f. 61). Agradezco a Galia Greta Hernández Rivero haberme proporcionado este dato.
[299] "En la ciudad de los Angeles a 22 de diciembre de 1813 yo el Pbro. Vicente Palomino, teniente de cura del Sagrario de esta SYC, di sepultura eclesiastica en la capilla de san Juan, cita en convento de San Francisco al cuerpo de don Joseph Antonio Villegas Cora, español casado con doña Maria Gertrudis Montiel, recibió los Santos Sacramentos y lo firmé." (ASMP, Entierros, Libro 24, 1811 a 1814, f. 181) Agradezco a Galia Greta Hernández Rivero haberme proporcionado este dato.
[300] ASMP, Entierros, Entierros de españoles, Libro 24, 1814 a 1820, f. 181v, 10.07.1819. Agradezco este dato a Galia Greta Hernández Rivero.

años 1743-1747. Lo extraño es que entonces debería haber sido hijo natural, dado que sus padres se casaron en 1755, menos de un mes antes de que naciera la hija Manuela Josepha. Tampoco se encontró el acta de matrimonio de José Zacarías y Ana Joaquína Ramos en los archivos poblanos, pero se localizó en la Ciudad de México. Ahí se casó el 20 de junio de 1793 en la parroquia de la Santa Veracruz, el mismo año en el que presenta el recibo de cobro de las esculturas que labró para las torres de la catedral de México.[301] El único hijo de la pareja del que se tiene noticia es José Guadalupe Ponciano, quien fue bautizado el día 21 de noviembre de 1797 y nacido el día 19.[302] Estudió leyes y radicó en la Ciudad de México, donde falleció en 1865.[303] Con José Guadalupe Ponciano se extingue el linaje artístico de los Cora por parte de Zacarías; después de que éste había sido un artista ilustrado, su hijo se dedicó por completo a las letras.

Zacarías es el miembro de los Cora que sin duda dejó el barrio donde radicó el resto de la familia y se instaló en el curato del Sagrario. Esto se afirma por el hecho que su hijo fue bautizado ahí, y el acta de defunción de Zacarías se levantó en este curato, siendo sepultado en San Francisco, iglesia a donde asistía a misa todos los días según Bernardo Olivares.[304] El mismo autor afirma que Zacarías murió en la calle del Mesón Viejo o del Piojo, donde estaba su taller, por lo que podemos suponer que por lo menos en su última época de vida esa era su casa, ubicada en la actual cuadra 6 Oriente 400.[305]

En los archivos poblanos hasta ahora sólo se han encontrado dos datos acerca de la actividad artística de Zacarías Cora, uno proviene del archivo de la Academia de Bellas Artes de Puebla. En el informe del "Estado actual de la Real Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la Buena Educación de la Juventud de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles" se dice bajo el apartado de escultura que "D. José Zacarías de Cora, profesor bien acreditado de esta Noble Arte,

---

[301] https://www.familysearch.org/s/search/index/record-search-advanced#searchType=records&filtered=false&fed=true&collectionId=&advanced=true&givenName=Zacar%C3%ADas&surname=Cora&eventLocation=M%C3%A9xico&eventYearFrom=&eventYearTo=,21.12.2010 Localizamos este dato gracias a una búsqueda genealógica del apellido. Falta revisar el documento físicamente. La base de datos recoge que Joseph Sacarias Cora, hijo de Miguel Villegas Cora y Maria Eusebia Naba se casó con Anna Juaquina Ramos, hija de Juan José Ramos y Anna Francisca Lopes.

[302] ASMP, Bautizos, Libro 84. Agradezco este dato a Arturo Córdova Durana.

[303] Los cronistas poblanos recogen la siguiente información sobre él: Fue abogado, en la época de Santa Anna y de Maximiliano fue consejero, procurador de justicia y ministro de la suprema corte. Escribió varios artículos y pronunció notables discursos. Falleció el 7 de octubre de 1865 en la Ciudad de México y fue sepultado en el panteón de San Fernando. (Peral, *op. cit.*, p. 124, Cordero y Torres, II, *op. cit.*, f. 177) Tal vez la procedencia capitalina de la madre tenga que ver con el hecho de que el hijo radicara en la Ciudad de México.

[304] Olivares, *op. cit.*, p. 30.

[305] Leicht, *op. cit.*, p. 247. La cuadra también fue conocida por calle del Piojo. Según el mapa de división parroquial el límite entre el curato del Sagrario y el de San José era la 4 Oriente, por lo cual la parte de la manzana que corresponde a la 6 Norte ya pertenecía a San José. Sin embargo, la documentación sacramental de Zacarías se encuentra en el Sagrario.

se ofrece á dar su enseñanza gratis á nuestros alumnos."[306] Aquí por primera vez se hce mención de que un miembro del grupo de los Cora diera clases, que fue valorado por la recién creada academia en Puebla, y por ello estaba integrado en una estructura que iba más allá que la tradicional enseñanza en un taller. El otro dato que nos proporcionan los archivos es de suma importancia, pues se trata de una valoración de las obras escultóricas del ciprés de la catedral angelopolitana. Este avalúo data del 27 de febrero de 1818.[307] Más adelante se hará un análisis detallado de este escrito, que proporciona información acerca de la manera en la que Zacarías Cora piensa la escultura, y habla de la importancia que tuvo este personaje en la vida artística de Puebla de principios del siglo XIX.

La familia de Joseph Phelipe Villegas Cora

El 25 de noviembre de 1767 el cura de la parroquia del Santo Ángel Custodio casó a Joseph Phelipe Villegas, mestizo, soltero, dorador, hijo legítimo de Antonio Villegas y de María de la Acención con Petrona Josepha Ortega, mestiza, doncella, hija legítima de Antonio de Ortega y de Bárbara Picazo, difunta. Ambos contrayentes eran de la misma feligresía, sus testigos fueron Joseph Sipriano y Manuel de la Cruz.[308] La información matrimonial del 12 de octubre de 1767 recoge la misma información y se añadió que el novio era del barrio de los Remedios.[309] En el año de 1773, como se recoge en el padrón, la pareja vivía en la calle de El Cocote, número 30 (hoy 4 Oriente 1400-2000). [310] Se menciona que ahí vive un escultor llamado José Felipe Villegas de 25 años, su esposa era Petrona Josefa Ortega, mestiza de 20 años. Con este dato se sabe que este miembro de la familia era tanto escultor como dorador. La pareja tenía tres hijos: Joseph Roque de cinco años, Gertrudis Josepha de dos años y María Josefa del Rosario, de pecho. Vivían con ellos dos huérfanos, Joseph, de pecho y Bárbara Antonia de ocho años. Parece que Joseph

[306] Biblioteca José María Lafragua, Archivo de la Academia de Bellas Artes, caja 1, expediente 5, Estado actual de la Real Junta de Caridad y Sociedad Patriotica para la Buena Eduación de la juventud de la Ciudad de la Puebla de los Angeles en la America Septentrional, aprobada y fundada por Real Cedula de nuestro Católico Monarca el Sr. D. Fernando VII (Que Dios Guarde) en 28 de marzo de 1812, y apoyada sobre otras muchas Reales Ordenes y providencias generales que se han tenido presentes al dar una nueva disposición al establecimiento en el presente año de 1819, y especialmente la de 4 de mayo de 1815, que manda hacer las visitas y reformas respectivas de estas casas, Puebla año de 1819, Imprenta del Oratorio de San Felipe Néri, foja 6. Agradezco este dato a Mónica Alejandra Rosales Salazar.
[307] AVCMP, Instrucciones dadas por el Sr. Obispo sobre el Ciprés, L-Ij-no.23. Agradezco este dato a Montserrat Galí Boadella.
[308] APSACP, Sacramental, caja 56, Matrimonios 1763 a 1804, Libro años 1763 a 72, f. 58.
[309] APSACP, Sacramental, caja 20, Informaciones matrimoniales 1760 a 72, Informaciones matrimoniales años 1768 a 69. Se indica que se hicieron tres amonestaciones en el mes de octubre y que no pagó.
[310] AGMP, Padrón del Curato del Santo Ángel Custodio, f. 129v.

Roque es el niño mestizo bautizado el 17 de agosto de 1768 con el nombre de Joseph Jasinto, con dos días de edad. Su padre era Phelipe Neri Villegas,[311] entonces parece que el nombre completo del escultor era Joseph Phelipe Neri Villegas Cora. También se localizó el acta de bautizo de María Josefa del Rosario, que data del 17 de junio de 1773, era mestiza de tres días nacida.[312] La pareja tuvo tres hijos más, a saber Josef Mariano Bernardino bautizado el 23 de mayo de 1775, mestizo, de tres días de nacido,[313] Joseph Desiderio del Rosario, bautizado el 26 de mayo de 1778, castizo de tres días nacido,[314] y Manuela Pantaleona Nasaria, bautizada el 28 de julio de 1780, española, de dos días de nacida, cuya madrina fue María Josepha Villegas Cora, como ya se mencionó. También en estos casos es obvio que la pertenencia étnica de los hijos es desigual.

El escultor y dorador José Felipe Villegas Cora falleció muy joven, a saber en el año de 1786 a los 36 años de edad, siendo el primero de la familia Villegas Cora quien falleció en este año. Fue sepultado el 24 de febrero.[315]

Ésta es la única familia se la que hay noticia que siguió la tradición artística, pues gracias a los actas de matrimonio se sabe que tanto José Roque como José Francisco (a quien no se pudo ubicar entre los hijos mencionados) eran doradores. El 19 de febrero de 1789 José Roque Villegas Cora, español, soltero, dorador del barrio de los Remedios, hijo legítimo de José Felipe Villegas Cora, difunto, y de Petrona Ortega, es casado por Antonio Díaz de Águilar con María Ygnacia Osorio, española, doncella de la feligresia de San Marcos, quien desde pequeña vivió en Santo Ángel, hija legítima de Antonio Osorio y de Gertrudis Torres y Gutierres. Los testigos fueron José Zacarías Cora y Juan Pérez.[316] El 20 de mayo de 1801 José Francisco Villegas, mestizo, soltero, dorador, hijo legítimo de José Felipe Villegas y de Josefa Petrona Picazo, difuntos, se casó con Josefa Petrona Lopes, cacique, hija legítima de Felipe Bartolomé López y de Berónica Nabor García, difuntos. Los dos contrayentes eran de la parroquia del Santo

[311] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1763 a 68, f. 98v: Es hijo legítimo de los mestizos Phelipe Neri Villegas y Petra Ortega, su madrina fue Gertrudis Garnica casada con Joseph Malgado [o Molgado]. El sacramento fue celebrado por Ignacio Joseph de Gorospe.
[312] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1772 a 81, f. 20: El padrino fue don Ysidro Antonio Quitero, español, soltero, de la feligrecia de la catedral. El sacramento fue otorgado por el bachiller Joseph Torillo.
[313] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1772 a 81, f. 74: Es hijo legítimo de los mestizos Josef Felipe de Villegas, y de Josefa Petrona Ortega, el padrino fue Josef Andrés Ximenes. El bautizo fue celebrado por el bachiller Joseph Torillo.
[314] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1772 a 81, f 141v: Es hijo legítimo de Joseph Felipe Billegas y de Petrona Ortega, su padrino fue Francisco Belasques de la Cadena, viudo, de la feligresía de San José. El sacramento fue otorgado por el bachiller Joseph Torillo
[315] APSACP, Sacramental, caja 65, Entierros, Libro años 1772 a 88, f. 90v. Se dice que es castizo. Antonio Díaz de Águila le otorga los santos sacramentos y se pagaron seis pesos a la fábrica.
[316] APSACP, Sacramental, caja 56, Matrimonios 1763 a 1804, Libro años 1772 a 89, f. 135v.

Ángel.[317] José Francisco enviudó muy rápido, pues el 11 de mayo de 1802 se volvió a casar con una mujer de la misma feligresía, esta vez con María Eusebia Alamiyo, española, hija legítima de Miguel Santiago Alamiyo, difunto, y de Feliciana Juares.[318]

2.2.3. Otros familiares ajenos al taller de los Cora

Además de las familias completas que se acaban de presentar, se cuenta con otros datos sobre personas de apellido Cora, cuyo tipo de relación con la familia Villegas Cora hasta ahora no ha podido ser establecido. Se espera que conforme se profundice la investigación del tema sea posible integrarlos en el árbol genealogía de la familia o desecharlos.[319]

El padrón del Santo Ángel de 1773 menciona que en la calle segunda de Cayetano López número 5 (hoy 3 Oriente 1000-1600) vivía el escultor José Alexo del Carmen, mestizo de 30 años de edad, casado con María Thomasa, mestiza de 25 años, con los hijos Joseph Mariano de ocho años, María Eligia de siete y María Manuela de tres. La carta de aprendiz de otro hijo de la pareja confirma su pertenecia a la familia Cora, ésta señala que el 10 de marzo de 1796 José Clemente Cora, cuando su padre José Alejo del Carmen Cora ya había fallecido, fue aceptado como aprendiz de herrador con José Antonio Priego. El trámite lo hizo la viuda María Tomasa Flores.[320] Este dato atestigua que el escultor José Alexo o Alejo del Carmen formaba parte de la familia de los escultores Villegas Cora, sin embargo no se dispone de información que permita ubicarlo dentro del árbol genealógico. El acta de matrimonio de su hija confirma que llevó también el apellido Villegas, cuando el 05 de junio de 1788 María Eligia Villegas y Cora, mestiza, doncella, hija legítima de Josef Alexo Villegas y Cora, difunto y de Thomasa Flores se

[317] APSACP, Sacramental, caja 56, Matrimonios 1763 a 1804, Libro años 1789 a 1804, f. 77v. El sacramento es llevado a cabo por José Ygnacio Manzano y Canelas. Los testigos son José Antonio Navarro y Juan Pérez, sacristán.
[318] APSACP, Sacramental, caja 56, Matrimonios 1763 a 1804, Libro años 1789 a 1804, f. 85. El sacramento es llevado a cabo por José Ygnacio Manzano y Canelas. Los testigos son José Luiz Vargas y el sacristán Juan Pérez
[319] Existe información en el Sagrario acerca de varios personajes de apellido Cora, lo cual demuestra que el apellido existía en la traza de la ciudad desde el siglo XVII. Agradecemos a Galia Greta Hernández Rivero habernos proporcionado los siguientes datos: El 9 de marzo de 1673 fue sepultada en el Convento de Santa Clara Maria de la Cruz y Cora, viuda de Juan de Cora, hizo testamento ante Nicolas Lopez Guillen, fue su albacea Cristobal Tamariz de Carmona. (ASMP, Sacramental, Defunciones, Libro 2, f. 87.) El 18 de abril de 1767 recibe sepultura en la Iglesia del convento de la Merced María Manuela de Cora, española, viuda de Miguel Rodriguez de Huerta. (ASMP, Sacramental, Defunciones, Libro Num 13, f. 180). María Sophia de Cora, mestiza, hija de Antonio Cora y Francisca de los Dolores, se casa el 26 de febrero de 1772 con el cerero Miguel Peredo, metizo. (ASMP, Matrimonios, Libro 26, 1769-1774, f. 177 a 177v.)
[320] AGNEP, Notaría 5, caja 37, años 1796-97, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, protocolos 1796, corresponden a Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 150-150v, 03.10.1796, Escriptura de aprendis. El muchacho tiene onze años de edad, se quedará cuatro años con el maestro herrador.

casó con Josef Anselmo Delicado, mestizo, gamuzero, viudo de Paula Anzures.[321] Se cuenta con varias fe de bautizo de hijos de esta pareja: El 22 de noviembre de 1788 fue bautizado el niño mestizo José María de Santa Martha del Rosario de tres días de edad;[322] el 25 de abril de 1792 fue bautizado José Mariano George, mestizo de edad de dos días;[323] el 04 de octubre de 1793 el mestizo Francisco María Gerardo del Rosario a un día de edad[324] y el 30 de mayo de 1796 José Manuel Fernando, el mismo día de su nacimiento.[325]

En el padrón del Santo Ángel de 1790-92 se menciona a un escultor José Cora que por las referencias que se dan de él es difícil de ubicar en el cuadro genealógico. Es castizo, de veinte y cinco años de edad, casado con Ignacia Ortiz, española de dieciséis años, con quien tenía un hijo de un año. Además vivía con ellos la madre de él, quien es mestiza de 55 años y viuda. Ellos vivían en el cuadro 31, que hasta ahora no se ha podido atribuir con seguridad a una calle.[326] Podría tratarse de Juan Joseph, hijo de Juan Manuel e Ignacia Buenaventura de Neira, pues nació alrededor de 1766 y su madre en 1790 era la única viuda de la primera generación que tenía más o menos 55 años. Si fuera cierto que se tratara de Juan Joseph, sería el primer hijo escultor de Juan Manuel del que se tuviera noticias.

Del barrio del Santo Ángel Custodio hay dos mujeres de apellido Cora, a saber Ana Josefa Cora, quien en 1785 fue madrina[327] y María Getrudis Cora, cuyo hijo José Miguel Teodoro fue bautizado el 25 de abril de 1795,[328] las cuales aún no se han relacionar con los miembros de la familia Villegas Cora. La última podría ser aquella hija de Juan Manuel e Ignacia Buenaventura de Neira que nació alrededor de 1750 ó 1759.

---

[321] APSACP, Sacramental, caja 56, Matrimonios 1763 a 1804, Libro años 1772 a 89, f. 132. Sus testigos son Antonio Soasnava y Juan Pérez. No hay rúbrica del cura.

[322] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1781 a 92, f. 131, no 1920: Sus padres son los mestizos José Anselmo Delicado y María Villegas y los padrinos Antonio Zuasnaba y su mujer Maria Tinoco. El sacramento lo otorga José de la Parra.

[323] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1781 a 92, f. 180v, no 3324: Es hijo legítimo de José Anselmo Delicado y María Elegia Cora, su padrino es Andrés Aguilar. El sacramento fue llevado a cabo por Juan de Dios del Castillo.

[324] APSACP, Sacramental, caja 4, Bautismo, Libro años 1792 a 97, f. 23v, no 222: Es hijo legítimo de los mestizos José Anselmo Delicado y de María Eligia Cora, sus padrinos fueron Simón de Miranda y Maria Michaela Durán de Huerta, vecinos de la feligresía de la Santa Cruz. El bautizo fue celebrado por José Maria de la Parra.

[325] APSACP, Sacramental, caja 4, Bautismo, Libro años 1792 a 97, f. 72v, no 144: Es hijo legítimo de los mestizos Anselmo Delicado y de María Eligia Cora, sus padrinos fueron Juan Feliz Aguilar y María Lucía Sanchez. El sacramento fue celebrado por José Maria de la Parra.

[326] AGMP, Expediente 128, Padrón del curato de Santo Ángel, 1790, f. 229.

[327] APSACP, Sacramental, caja 3, Bautismo, Libro años 1781 a 92, f. 89v, no 907. Es esposa de Marcos Grsensio Prieto, quienes en 1785 son padrinos de bautizo de Josef Masedonio Guadalupe, hijo de Josef Mariano Olivos y Josefa Teresa de Nava. Los padrinos pertenecen a la feligresía de Santa Cruz.

[328] APSACP, Sacramental, caja 4, Bautismo, Libro años 1792 a 97, f. 54, no 196: Nació hace seis días y es castizo, igual que sus padres José Ignacio Granados y María Gertrudis Cora. Sus padrinos fueron Antonio Augustin Peres, casado con Maria Antonia Dolores. El sacramento fue otorgado por José Maria de la Parra.

2.3. UN GRAN TALLER FAMILIAR EN UN AMBIENTE PROLÍFICO

La relación de documentos demuestra que existía una actividad artística bastante extensa en la Puebla de finales del siglo XVIII, con una nómina numerosa de maestros que podían satisfacer las demandas, sin embargo era un grupo reducido de ensambladores y doradores –la mayoría de ellos caciques– que contrataban la mayor parte de las obras, haciendo suponer, como ya se dijo antes, que una gran cantidad de obra no se formalizaba ante notario. Un lugar especial entre ellos lo ocupa Manuel Ramos, quien además de resolver una gran cantidad de obras con buen oficio, tuvo un papel distintivo en la vida gremial, en la definición de su oficio y la lucha para que éste fuera valorado. Su ejemplo demuestra que en Puebla sí era conocida la teoría artística y que los artistas se mantenían actualizados. Para comprobarlo sirven los retablos, pues ayudan a reconocer las habilidades de sus ejecutantes, a la vez que permiten identificar las corrientes estilísticas y de pensamiento en la Puebla del XVIII. En los setenta se hacían retablos estípites, cuya calidad ejemplifica el retablo mayor de San Juan de Dios, de autoría de Manuel Ramos. El manejo de las formas muestra que este artista estaba familiarizado con la estilística del rococó, que no sólo era capaz de elaborar el repertorio formal sino integrar la asimetría característica de esta estética en el concepto general de la obra. El mismo artista igualmente supo elaborar el tipo de retablo que era el más frecuente en los ochenta, es decir el neóstilo, el cual se caracteriza por volver a emplear la columna. Ejemplo de ello son los retablos de la iglesia de Santa Catalina elaborados entre 1784 y 1788, que si bien ostentan todavía elementos rococó, tienen como soporte columnas. Dado que en este recinto existe todavía el retablo estípite elaborado en 1778 por Martín Antonio Cabello, conviven así en una misma iglesia dos diferentes modalidades de retablos que dan cuenta de un cambio del concepto estético.

Al voltear hacia la labor de escultura, es notorio que no existen contratos con escultores ajenos al taller de los Cora, aunque sí hubo muchos escultores como demuestran los padrones de barrio. Que el único contrato de escultura sea aquel que se hizo con el taller de los Cora puede servir de indicio de la importancia de aquel obrador.

Respecto a los integrantes del taller o de los talleres de los Cora se observa que son maestros que interactúan con el gremio, como se ve en las firmas de la elección del gremio en 1773 y en el pleito de 1799. Como resultado de la investigación en archivos se puede afirmar que el taller de los Cora era mucho más grande de lo dicho en la historiografía, dado que abarcaba por lo menos cuatro generaciones con un total de ocho escultores, cinco doradores y dos miembros

que sabían tanto esculpir como dorar. Dado el hecho que casi todos los hermanos de José Villegas Cora, el llamado "gran maestro," eran escultores o doradores, se puede partir de la idea que aprendieron en el taller paterno, es decir en el de Antonio Francisco, quien era por lo menos escultor. Por lo tanto, el arte de José Villegas Cora se inscribe en una tradición gremial y de taller, es decir, el artista no se creó por sí sólo sin ningún antecedente, como cuenta la historiografía. Futuras investigaciones tendrán que determinar si incluso un arquitecto pudo haber formado parte de la familia, pues Manuel Joachin de Villegas, arquitecto, vivía en la calle de Nuestra Señora de la Luz números 26/27/28, es decir muy cerca de José Villegas Cora.[329]

La clave para la calidad y particularidad de las esculturas fabricadas en el taller, habrá que buscarla en la generación de los padres de José Villegas Cora, de los cuales no se ha encontrado información artística hasta ahora. Un indicio puede ser el apellido Cora, tan poco común en la Nueva España, que se convirtió en distintivo de la familia y le dio nombre al taller a lo largo de la historia. Mientras que el padre de todos, Antonio Francisco la mayoría de las veces es mencionado con el apellido Villegas, José Villegas Cora es conocido por los dos apellidos, Zacarías sólo lleva el segundo, tal vez con la finalidad de enfatizar su significado. Dado que la madre de Antonio Francisco se apellidó Sarate –como leemos en el testamento de aquél– es probable que la tradición del apellido Cora venga por línea paterna. Se puede partir de la hipótesis que este apellido es de procedencia italiana, lo cual afirmaría la relación entre las obras de los Cora y la escultura italiana. Una revisión genealógica de apellidos mostró que, sin contar entre los apellidos italianos más frecuentes, Cora sí existe en el sur de la provincia de Piemonte cerca de la frontera con Liguria, siendo aún más común la variante con acento. Corà escrito de esta manera se encuentra en el Vicentino, a saber en Vicenza, Lendinara, Sovizzo, Valdagno, Schio y Asiago.[330]

Es muy importante subrayar que los Cora podían terminar las esculturas en su taller sin necesidad de mandarlas con un policromador, siendo así un taller muy eficiente e integral. También se aprecia que tanto el aprendizaje como la ejecución de las obras se hacía en común, lo cual supone dificultades si se intenta atribuir obras a un artista en específico.

[329] Era español de 40 años, casado con Ángela Francisca de Peralta, española de 39 años. Viviendo con ellos un hijo, Joseph Mariano de Villegas de 21 años, que tenía una tienda de Pulpería y era soldado de la infantería. (AGMP, Padrón de San José y Santo Ángel, Padrón del Curato del Santo Ángel Custodio, 1773, f. 116v.)
[330] http://www.cognomiitaliani.org/cognomi/cognomi0003cor.htm,11.11.2010, http://www.gens.labo.net/it/cognomi/genera.html,28.12.2010

En cuanto al taller queda por resolver cuántos talleres había y si el hecho de que Antonio hipotecara una casa que pertenecía a José Villegas Cora significa que ahí se encontraba el taller principal. En lo que toca a las residencias, se aprecia que las familias vivían en calles cercanas, la de José Villegas Cora y la de Juan Manuel habitaban en la calle de Nuestra Señora de la Luz, mientras que la madre de Zacarías y Joseph Phelipe con su familia radicaban en la del Cocote. El taller o los talleres pueden haber estado ubicados en cualquier casa donde haya habitado un maestro. Los documentos aclaran que por lo menos Antonio Primo Feliciano, José Villegas Cora, Antonio Marcelino, un José de la segunda generación y Zacarías eran maestros. Entre estos hay que buscar los cuatro Cora principales que menciona la historiografía. El "gran maestro" José Villegas Cora se perfila muy bien, mientras que sus dos hermanos Antonio, uno escultor y dorador, el otro al parecer sólo dorador, se confundieron, dejando rastro en la historiografía como si fueran una sola persona, a saber el hermano mayor. También Zacarías Cora se revela como un artista principal, docto en teoría artística, mientras que el llamado José Villegas Cora, el joven, quien según la historiografía haya adoptado el segundo apellido, se puede identificar tanto con uno de los hermanos de Zacarías, como con alguno de los hijos del dorador Antonio, aunque ninguno de ellos tuvo la necesidad de adoptar un apellido.[331]

Los documentos también demuestran que para el año de 1799, de la familia Cora seguían trabajando un dorador Antonio y los escultores Zacarías, su hermano Juan Josef y otro José (probablemente Joseph María de Santa Isabel o Joseph Antonio). Habría que añadir a éstos los dos hijos de José Felipe que eran doradores. Para estos años se precibe un cambio muy revelador en la nomenclatura, pues en el poder que otorgaron los ensambladores y escultores para que Juan de Andrade los represente en el pleito, se decía que los ensambladores son "profesores de dicho arte," lo cual por una parte nos indica que estaban familiarizados con el concepto a raíz de la lectura de libros y por la otra que el concepto de enseñanza ha cambiado, hecho que se muestra claramente en 1819, cuando Zacarías Cora acepta dar clases en la Academia de Puebla, donde ya se tiene una enseñanza fuera del ámbito del taller.

[331] Es muy improbable que el llamado José Villegas Cora, el joven, haya sido un sobrino del gran maestro sólo por parte del apellido Villegas, como lo dice la historiografía, pues como se vio, el apellido Villegas Cora se entiende como unidad por línea paterna por lo menos desde la generación de Antonio Francisco. La única manera de obtener sólo el apellido Villegas era ser hijo de una hermana de José Villegas Cora, habiéndose casado ella con alguien de apellido Villegas. Sin embargo, la única hermana de José Villegas Cora permaneció soltera.

3. LOS CORA Y SU TALLER: CARACTERÍSTICAS DE SUS OBRAS

A continuación se complementará mediante el análisis de las esculturas elaboradas por los Cora los panoramas observados en las primeras dos vías de investigación, la historiografía y las fuentes documentales. De tal manera se compaginarán y enriquecerán estos dos relatos. Las piezas a analizar darán testimonio de la versatilidad de los escultores en el manejo de los materiales –tanto de la madera como de la piedra–, de su habilidad como policromadores, del abanico de esculturas distintas que surgieron de su taller, todas ellas con reconocibles señas de identidad. También darán cuenta de la relación entre teoría artística y práctica del taller, de la dependencia de corrientes estilísticas y cambios de mentalidades, así como de la proyección de las obras de los Cora más allá de Puebla.

3.1. EL CORPUS DE OBRAS ATRIBUIDAS EN LA HISTORIOGRAFÍA

En la bibliografía consultada se atribuye una gran cantidad de esculturas al taller de los Cora, en total se mencionan 103 esculturas designadas individualmente y ocho grupos o conjuntos, así como seis menciones generales (Apéndice VI). Son adjudicadas –no siempre de manera inequívoca– tanto a miembros de la familia Villegas Cora (José Villegas Cora, José Antonio Villegas Cora, José Zacarías Cora, José Villegas, José de Cora, Cora el viejo, Cora el joven), al taller en general (Cora, Escuela de Cora, taller de los Cora), así como a miembros específicos de este taller que no cuentan entre la familia (Maestro Basilio, Maestro Escamilla, José María Caballero, José Castillo Rosete, Bernardo Olivares y Ramos). Atribuciones a estos últimos son catorce esculturas y dos conjuntos.

Del *corpus* completo no fue posible estudiar cada una, ya que cinco esculturas se perdieron en el siglo XIX según menciona Olivares, así como otra más no se han podido localizar. Aún así se tiene una cantidad de 83 esculturas, y siete conjuntos, además de las seis menciones generales de piezas. Este *corpus* restante representa esculturas de gran heterogenidad, reuniendo diferentes niveles de calidad y distintas características estilísticas. Las piezas se encuentran distribuidas en muchos de los templos y capillas de Puebla, empezando por la catedral y hasta los conventos, tanto de hombres como de mujeres. Abarcan una gran variedad de advocaciones, entre éstas se encuentran los titulares de las iglesias respectivas y las básicas de la

fe católica en la Nueva España, como son san José, la Virgen y los padres de ella, san Joaquín y santa Ana.

En este estudio hay que lidiar con la dificultad sobre las atribuciones, que no siempre son claras y que en la mayoría de los casos se habla simplemente de "Cora", lo cual de entrada puede indicar que las esculturas no se percibían como obras de un individuo, sino como resultados del trabajo en un taller, el cual fue conocido por el nombre genérico de Cora.

Para la gran mayoría de estas esculturas no se cuenta con fuentes que puedan asegurar la proveniencia del taller mencionado. Solamente dos están firmadas, san Pantaleón y san Joaquín; para quince piezas existe un contrato (las de la iglesia de Santa Teresa) y de una escultura (san Nicolás Obispo, Catedral) así como de un conjunto de otras doce (obras para la fachada y las torres de la catedral de México) se conservan los recibos de pago. Las demás fueron atribuidas por contemporáneos de los Cora, así como por los autores de los siglos XIX y XX, constituyendo las adjudicaciones realizadas por Echeverría y Veytia la base de toda la historiografía y siendo Manuel Toussaint y Eduardo Merlo los que aportan atribuciones nuevas en el siglo XX.[332] A razón de estas circunstancias causadas por la falta de documentación, será imposible llevar a cabo una revisión rigurosa de las atribuciones con la finalidad de que permita lograr definir el *corpus* de obras de cada uno de los miembros de los talleres Cora; lo que sí se pretende y es posible realizar mediante una comparación estilística, es decidir la validez de las atribuciones hechas en la historiografía respecto al origen de las esculturas de un taller Cora.

3.1.1. Las obras documentadas

Para analizar el gran *corpus* de obras atribuidas, se toma como punto de partida un grupo de esculturas que indudablemente fueron producto del taller de los Cora. Este grupo se conforma por las esculturas firmadas, las contratadas y las aseguradas mediante un recibo de pago. La definición de las características de este conjunto de esculturas permitirá conocer características,

[332] A estas atribuciones hechas por los autores de la bibliografía consultada, hay que añadir las esculturas que Pablo Francisco Amador Marrero adjudicó recientemente al taller en cuestión, con base a comparaciones estilísticas. Se trata de tres piezas ubicadas en las Islas Canarias: Un san José en Las Palmas, Gran Canaria, así como una Virgen Inmaculada y otro san José en la iglesia de Santa Catalina, Tacoronte, Tenerife. El investigador justifica estas atribuciones en su artículo "Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias..." *op.cit.*, y en la ponencia intitulada "La talla del Santo Patriarca de la iglesia tinerfeña de Santa Catalina, Tacoronte. Islas Canarias. Aproximación interdisciplinaria para su catalogación angelopolitana" que realizó en marzo del 2010 en el coloquio *Historia del Arte en Puebla: Avances y perspectivas*, cuyas memorias están por publicarse por el ICSyH de la BUAP.

tipologías, etc. que a su vez serán la herramienta para revisar el resto de atribuciones y en algunos casos adjudicar las esculturas a un miembro específico concreto del taller Cora.

San Pantaleón, 1753

Se parte de una obra que puede considerarse clave por varias razones –su excelente calidad de talla y estofado, la existencia de varias firmas en su superficie, su relación directa con un prelado– y en cuyo caso se dispone de una investigación de sus circunstancias de creación, realizada por Pablo Francisco Amador Marrero, quien pudo localizar la pieza en los acervos catedralicios poblanos, después de que en la historiografía se había perdido su pista en el siglo XIX. En 1844 José Manzo escribió que la escultura parecía ser de Cora –como bien dice Amador Marrero eso a pesar de ostentar la obra los testimonios de su autoría en su superficie– mientras que Bernardo Olivares en su *Álbum Artístico 1874* afirmó que era de la Escuela de Cora. Es ésta la última mención de la escultura que se encuentra en la historiografía, igualmente atestiguando que el autor no conocía la escultura lo suficientemente cerca como para poder haber visto las inscripciones. Como dato curioso se puede mencionar que fue justamente José Manzo quien trasladó a la escultura del lugar donde estaba, a saber en la capilla de San Pedro, pues fue esa la primera capilla que remodeló Manzo, en 1829.[333] Entonces se instaló en la capilla de la Virgen de las Nieves, paradero de ella que indican tanto Manzo como Olivares.

De su lugar original de gran trascendencia, por ser la capilla que por su titular remite al cargo de obispo, dan testimonio los inventarios de la catedral. El de 1764 apunta que "la capilla de Señor San Pedro se halla tambien adornada con las mismas alhajas de que se hase mencion en el ynventario de 1743. Y solo se añade una estatua de tres quartas de alto de el martyr Señor San Pantaleon, que está en un nicho con su marco dorado y vidriera encima de el tabernacula de dicho Santo Apostol."[334] Los inventarios subsecuentes hasta 1804 repiten y complementan esta información de la siguiente manera: "arriba otro nicho con su vidriera, y dentro San Pantaleon de

[333] Información proporcionada por Montserrat Galí Boadella. (José Manzo, arquitecto de una época 1789-1860, inédito)

[334] AVCMP, Inventareo de las alhajas de esta Santa Iglesia fecho en el año de 1764, f. 76. Tanto en *Inventarios de las alhajas de la Santa Iglesia Catedral fechos años de 1750. Contaduría 1749*como en el *Libro de inventarios año de 1750* se agregó la mención de la escultura de san Pantaleón, lo cual demuestra que los inventarios se siguieron completando, dado que la escultura en cuestión es posterior a la fecha de levantamiento de estos inventarios. En la foja 61 del inventario de 1749/50 se registró "Un San Pantaleon con su diadema de plata y espada con su nicho y vidriera que costeo el Ill. S. Arzpo. y Obpo. D.D. Domingo Pantaleon y costó 300 pesos", mientras que en el de 1750 se agregó al margen de la foja 82v: "Encima del tabernaculo de S. Pedro una estatua de tres quartas de S. Pantaleon con su marco dorado y su bidriera".

talla de mas de vara de alto, con su diadema y espada de plata, que donó el Illmo. Sr. Dn Domingo Pantaleon Albarez de Abreu."[335]

Este prelado originario de La Palma, Islas Canarias, ejerció su cargo en Puebla de los Ángeles entre 1743 y 1763. Vale la pena detenerse un momento en su persona y compañía, dada la importancia de su estancia angelopolitana para el trabajo escultórico de la ciudad, analizado por Amador Marrero.[336] La llegada del prelado a Puebla propició el arribo de otros insulares que se desempeñaron en diferentes ámbitos de la vida de la diócesis. Entre aquellos cuentan los tres hermanos Grashuysen, procedentes de San Cristóbal de la Laguna, Tenerife. Eran Francisco Xavier (1710-1763), cura del Sagrario desde 1745, José Timoteo (fallecido en 1784), cura de San Pablo del Monte y Matías (1718-1771), quien se desempeñó en el comercio y obtuvo el cargo de "General administrador y comisionado de confiscados regulares de la Compañía respectivas a los cinco Colegios y Presidente de sus Juntas Municipales." Los puestos obtenidos por estos hermanos los colocaban en el contexto del arte sacro y los facultaban para encargar y adquirir tales objetos. Lo mismo aplicaba a Domingo José Naranjo y Nieto (1722-1794) de Gran Canaria, quien desde 1745 fue cura de la parroquia de Santa María Tochtepec, Diego Miguel de Acosta y Quintero originario de La Laguna, Tenerife, fallecido en 1784, quien ocupó el cargo de cura del Sagrario de 1760 en adelante, y finalmente dos familiares del obispo Abreu: su sobrino Miguel Anselmo de Abreu y Valdés, así como su sobrino segundo Pedro de la Cámara Brito y Abreu. El primero ocupó el cargo de obispo auxiliar de la diócesis angelopolitana y luego fue obispo de Oaxaca. El segundo, quien nació alrededor de 1727 en La Laguna, Tenerife, llegó a ocupar múltiples cargos en la diócesis de Puebla. Fue presbítero, examinador sinodal, maestro de pajes, cura de Totimehuacán y luego de Acajete, así como tesorero de los reales colegios de San Pedro y San Juan, racionero de la Catedral y tesorero. El involucramiento de estos personajes desde sus respectivos puestos con el arte sacro es analizado ampliamente por Amador Marrero. Aquí sólo conviene señalar que fueron decisivos para que obra angelopolitana llegara a las Islas Canarias y que serán estudios futuros los que deberán determinar cuántas piezas escultóricas encargadas por ellos o de su propiedad se relacionan con el taller de los Cora.

[335] Los inventarios mencionados son de los siguientes años: dos de 1766, dos de 1771, uno de ellos con el borrador de 1776 al final, dos de 1776, dos de 1792 y uno de 1804.
[336] Mientras Julio Sánchez está en proceso de elaborar una monografía sobre Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, Pablo Francisco Amador Marrero analiza en su artículo "Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias...", *op.cit*. el impacto que tuvo este obispo, junto con su séquito de presbíteros, en el ambiente artístico poblano.

Volviendo con el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu: este prelado fomentó el culto al santo de su segundo nombre, al cual profesaba mucha devoción. Testimonio de ello son el encargo de varias obras artísticas, el aniversario que fundó el 25 de enero de 1749 y el hecho que pidiera la intercesión de este santo en su testamento.[337] Amador Marrero señala que, aunque el primer nombre del obispo fuera Domingo, su devoción era destinada a Pantaleón, advocación menos común y por ello mucho más fácil de relacionar con su persona, lo cual aseguraría la pervivencia de su nombre. Este santo conocido como Pantaleón de Nicomedia fue martirizado a principios del siglo IV y es venerado tanto en Oriente como en Occidente. Forma parte del grupo griego de los Médicos anargiros y del grupo de los Catorce Intercesores al que rinde culto la iglesia católica. Para su representación en occidente se suele recurrir a un pasaje de su martirio (atado a un tronco de olivo y con las dos manos atados a la coronilla) o es presentado con atributos que lo identifican, es decir un clavo, un frasco de farmacia o un orinal. Ocasionalmente aparece una espada, que hace referencia a aquella que se ablandó al momento que Pantaleón debía ser decapitado.[338]

La pieza de bulto redondo en cuestión, que en una cartela en la coraza ostenta el nombre del santo, mide poco más de vara de alto y manifiesta un extraordinario trabajo de talla y estofado (Fig. 3). San Pantaleón es presentado con una iconografía inusual, con aire triunfalista y ricamente vestido, portando originalmente una espada de plata en su mano izquierda, única muestra de su martirio.[339] Ostenta una reliquia en el pecho, por lo cual la escultura adquiere un significado más allá de la representación. La imagen se completaba con una diadema de plata como se lee en una nota acerca de las donaciones del obispo Pantaleón Álvarez de Abreu, que Amador Marrero localizó en el archivo catedralicio. Ahí se registra una donación de un valor de 300 pesos "Por la hechura de San Pantaleon, su diadema de plata y espada: nicho y vidriera en la capilla de San Pedro."[340] Esto es un precio bastante razonable para la pieza, pues hay que calcular que a razón del valor de los materiales de los atributos y agregados la escultura no puede haber costado más de la mitad de la cantidad mencionada.

---

[337] Amador, *op. cit*. El autor menciona como obra más relevante la construcción del colegio de San Pantaleón, que corrió a cargo del mencionado obispo. Además da constancia de varios cuadros de iconografía relacionada con san Pantaleón.

[338] RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*, tomo 2, volumen 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pp. 29-31.

[339] Amador, *op. cit*. El autor sugiere ahí que esta iconografía fue escogida por el comitente – quien entre sus libros contaba con uno sobre la vida de San Pantaleón – para evitar confusiones con la del martirio de San Sebastián.

[340] *Ibid.* El documento en cuestión se intitula "Lo que ha dado el Arzobispo a su iglesia para el Divinísimo en caso que su confraternidad se mantenga en dicha iglesia es lo siguiente", AVCMP, Fábrica espiritual inventario año de 1771, nota suelta.

San Pantaleón es presentado como un joven de expresión pensativa y dulce, en *contraposto* y con su brazo derecho frente al torso realizando un gesto amplio, el cual culmina en una mano de dedos delicados, como si quisiera dar un paso o acabara de darlo, con mucha elegancia y ligereza, casi a la manera de un paso de baile o un gesto de ceremonia, con el ropaje en vuelo, manteniendo sin embargo una tranquilidad general. Amador Marrero recalca el cuidado que se tuvo tanto en el diseño general de la obra, caracterizado por el movimiento, gesto y trazado de la vestimenta –el cual hace pensar en un elaborado trabajo previo– como en la ejecución del tallado y la policromía. Al incluir el diseño orientaciones distintas (inclinación del cuerpo por el *contraposto*, giro insinuado de los brazos, abertura lateral de la capa) permite que el espectador explore de manera orgánica la escultura en todo su conjunto.[341] Aunque ésta tiene una vista principal, su elaborada factura contempla vistas adicionales que enriquecen la percepción de la pieza y le confieren autonomía.

Dado la importancia de la pieza es necesario detenerse un momento en la revisión más detallada de su aspecto formal, para conocer sus cualidades de elaboración considerando la relación entre pieza y espacio circundante, así como las características de su talla y de su anatomía, observaciones que son útiles como puntos de comparación para el análisis del resto de obras atribuidas a los Cora. El cuerpo bien proporcionado que se perfila bajo la vestimenta es idealizado, sus miembros que están a la vista están ejecutados con mucho cuidado en los detalles, de lo que son buen ejemplo las venas que recorren las manos. En el rostro de facciones claras y simétricas, que tiene nariz recta, boca pequeña y mentón pronunciado, resaltan los grandes ojos cafés almendrados –fabricados de vidrio y con pestañas postizas– cuya mirada se pierde en la lejanía. Este rostro es enmarcado por un cabello fuerte peinado con raya central, lo cual refuerza la simetría. Los bucles muy marcados, singulares y de incisiones fuertes y crestas anchas, que forman mechas pronunciadas en la parte trasera de la cabeza con bucles laterales muy característicos, se convierten en distintivo de la talla. El pelo deja libre la frente y parte de las orejas claramente dibujadas y de lóbulo carnoso, esto último otro posible distintivo del taller.

El cuerpo del santo de una belleza idealizada por su simetría, líneas suaves y dulzura está vestido anacrónicamente con prendas que no pertenecen a la época de vida de san Pantaleón ni al siglo XVIII, época de elaboración de la pieza. Se trata de una mezcla de centurión romano –a la manera de los arcángeles– y toga de letrado. Esta combinación consta de un faldellín, una coraza, una prenda interior de mangas largas con abertura muy grande, una capa que cubre la espalda

[341] *Ibid.*

hasta el suelo a manera de fondo de la escultura y que revolotea en torno del cuerpo y del calzado. Solamente en una vista lateral y en la posterior se percibe un paño que anima la parte alta de la espalda con su revoloteo. La capa cuenta con mangas cortas y un con cuello de piquete, dejando ver a manera de sorpresa el relicario colocado en el centro del pecho, justo en el lugar donde se abre la capa, mostrándolo y protegiéndolo a la vez.

La vestimenta ayuda a definir el cuerpo, pero sobre todo crea plasticidad y espacio, adquiriendo así personalidad propia. Pequeños matices ayudan a definir y animar la relación de la pieza con el espacio, por ejemplo la manga que cuelga sin pliegues (afirmando así el gesto), el revoloteo del manto a un lado del cuerpo y el doblez del mismo al otro lado, la apertura de la manga corta del manto, las vueltas en el borde del faldellín y los pliegues del paño en la espalda. El gesto del brazo derecho que esconde y descubre el relicario, además de señalar da la sensación de movimiento, un movimiento reforzado por la posición del otro brazos, el *contraposto* y el vuelo de los ropajes, lo cual resulta en una imagen animada, de múltiples vistas, presencia corpórea y fuerza expresiva. Entre cuerpo y vestimenta se logra su composición dinámica presentando un conjunto armónico integrado por juegos de luz, movimiento, distintas orientaciones y diálogo con el espacio que rodea la escultura, composición en la que hay que integrar la espada que el personaje portaba en su mano izquierda y señalaba con la derecha. Con todo ello emana una elegancia cortesana propia de la estética rococó.

El aspecto refinado de la obra es complementado por una encarnación delicada de matices rosados en las mejillas y los típicos tonos ocres de un joven imberbe en el mentón y bigote. Parte de la fuerza de la escultura proviene del rico estofado que con su calidad del esgrafiado y copioso picado de lustre imita telas preciosas como son los brocados y tejidos de efecto tornasolado. Los motivos ornamentales empleados no tienen nada que ver, como ya lo ha afirmado Amador Marrero, con los diseños más bien estereotipados que en esta época abundaban en la Ciudad de México. La superficie de la escultura que nos ocupa reune una gran variedad de motivos ornamentales y de técnicas empleados según el tipo de prenda. En la coraza, el interior de la manga larga y las calzas encontramos solamente esgrafiado sobre fondo azul, en el cuello e interior de la capa sobre fondo rojo, así como sobre fondo rosa en el paño. El faldellín y la túnica fueron ornamentados principalmente con una combinación de hojarascas doradas adornadas con picado de lustre y de grandes flores matizadas a punta de pincel, mientras que en la parte exterior de la capa se crea una profusa composición con todos los ornamentos y las técnicas anteriormente mencionados, logrando así un complicado diseño en el que se entrelazan los diferentes niveles de

ornamentación. El diseño de la vestimenta es completado por galones dorados, cuyo picado de lustre es rico en texturas y ornamentos, como por ejemplo los abanicos. Este estofado demuestra la maestría del policromador y su soltura con el grafio, aunado a la capacidad de elaborar diseños complejos.

En la labor de estofado se intercalaron cinco inscripciones que atestiguan la autoría de la pieza, su datación y su patrocinador. Estas firmas son las siguientes: "Joseph Villegas" punzonado en la decoración del hombro derecho; "Joseph Marin Villegas de Cora Fecit Año de 1753 años" a lo largo de la parte posterior del cuello, marcado con un punzón de cabeza roma; "Joseph Marin Villegas de Cora Fecit Año de" esgrafiado en el doblez de la manga izquierda de la capa; "A solicitud del Señor Arzobispo Obispo Doctor Don Domingo Pantaleon" con el grafio sobre fondo rojo en el lado posterior de la manga derecha de la capa donde se dobla hacia arriba, justo al lado del paño; y esgrafiado "abril de 1753" en la manga derecha de la prenda interior, este último como bien observa Amador Marrero parecer ser el mes en el que se terminó la obra.[342]

Estas firmas, además de proporcionar una datación exacta y nombres completos de los artistas, incitan a que se formulen preguntas acerca del autor de la obra. El autor intelectual de la iconografía seguramente fue el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, por la importancia que tuvo para él la devoción a su santo patrón y por la iconografía tan poco usual. Respecto a la manufactura, los nombres de Joseph Marín Villegas de Cora y Joseph Villegas se plasmaron en la superficie de la obra, pudiendo tratarse de la misma persona o no. En este contexto debe preguntarse si estos nombres se refieren a quien esculpió o a quien estofó la escultura. El primer personaje es claramente el llamado "gran maestro", quien raras ocasiones es nombrado Joseph María o Joseph Marín, como lo demuestran la compraventa y el acta de matrimonio que se describieron en el capítulo anterior, por tanto, fue quien talló la pieza, confirmándose a la vez que el nombre o apellido Marín en su acta de matrimonio no fue una equivocación. El hecho que se haya plasmado otro nombre parecido, es decir Joseph Villegas, en el hombro del santo, puede causar confusión, dado que no queda claro si se refiere al mismo personaje o a un miembro del taller, y si este José se apellidaba Cora o no. Sin embargo, para estas fechas no hay noticia de un escultor José, quien no sea el gran maestro. Que la firma esté integrada a la ornamentación de la vestimenta, podría señalar al autor de la policromía, aunque hasta ahora no se tiene conocimiento de un dorador llamado José, quien en esta época estuviera trabajando en el taller. Los doradores

[342] *Ibid.*

de la siguiente generación apenas habían nacido o estaban por nacer. Un análisis del trazo de las letras ayuda a aclarar esta cuestión: es el mismo en las letras punzonadas de las dos firmas, y parece ser igual al de las letras esgrafiadas, pues la "V" de Villegas es idéntica. Se intentó comparar estas letras esgrafiadas con la caligrafía de la nota que José Villegas Cora escribió en 1762 al escribano Montes de Oca, para saber si se trataba de la misma mano, pero la comparación no dio resultados positivos. Sin embargo, al momento de compaginar las letras de las firmas en la escultura con la rúbrica del dorador Antonio Primo Feliciano, quedó evidente que procedían de la misma mano. Además de presentar el trazo de la "V" idéntico, la manera como Antonio escribe la "g" en Villegas difiere de la manera como lo suele hacer José. Por tanto las firmas en la escultura no sólo plasman varias veces el nombre del autor de la talla en su superficie, sino que revelan que la policromía fue realizada por Antonio Primo Feliciano.[343] Aunado a ello llevan a considerar la existencia de firmas en la superficie de otras esculturas que surgieron del taller de los Cora, con el riesgo de haberse perdido por los repintes.

Es preciso detenerse un momento concienzudamente en otra característica de la escultura, a saber en su aspecto simbólico que va más allá de lo formal. Se trata de la reliquia insertada en el pecho de la escultura. Desde el siglo XVI los relicarios constituyeron un elemento de mucho arraigo en la Nueva España, siendo parte fundamental de la mentalidad religiosa,[344] por eso no representa un caso fuera de lo común que san Pantaleón se considere una estatua-relicario.[345] En su caso se trata de una reliquia directa en forma de un pedazo de hueso insertado en una pequeña urna que el prelado solía llevar colgada del cuello.[346] Con ello la escultura, al ser relicario se convierte en intermediario entre la santidad y los fieles, con más poder milagroso que una escultura normal, representando la dualidad del recuerdo al mártir en su vida terrenal por medio del hueso y la permanencia en el cielo donde intercede por los hombres.[347] Dado que las reliquias más frecuentes eran las de tipo exiguo o de contacto,[348] nuestro caso es aún más excepcional y da testimonio del gran fervor del obispo Álvarez de Abreu por conseguir esta reliquia que demuestra

[343] Este mismo artista será quien realice la policromía de la escultura de San Nicolás Obispo para su capilla en la catedral, otra de las piezas talladas por José Villegas Cora, lo cual se analiza en el siguiente subcapítulo.
[344] SÁNCHEZ Reyes, Gabriela, *Relicarios Novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI al XVIII*, Tesis para lograr el título de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 2004, p. 348.
[345] Según Sánchez Reyes es común que las estatua-relicario expongan la reliquia en su pecho. Entre los ejemplos de la Nueva España la autora menciona la estatua-relicario de San Sebastián del siglo XVIII de la capilla de San Sebastián, Chimalistec y la Estatua-relicario de un santo carmelita, s. XVII, en el Museo del Carmen, D.F.
[346] Pablo Francisco Amador Marrero en la conferencia "La escultura de San Pantaleón" en el Museo Amparo, Puebla, 13.12.2010
[347] Sánchez, *op.cit.*, p. 347.
[348] *Ibid*., p. 350.

su preocupación por aumentar la devoción a su santo,[349] estableciendo al mismo tiempo una relación estrecha entre la escultura y su persona. También el escultor creó un vínculo con la estatua-relicario al plasmar su nombre en su superficie, tal vez con la aspiración de alcanzar la intercesión del santo por él. Siendo en este caso la firma también una señal de devoción.

Es posible resumir que se está frente a una obra excepcional por su calidad de ejecución y por las múltiples lecturas que presenta, tanto respecto a la talla, como por el estofado, a su calidad de relicario y por la relación directa con el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. La delicadeza y el preciocismo de esta pieza maestra son señas de identidad, que no sólo en sus estofados demuestran una clara diferencia respecto a lo que se hacía en la capital virreinal. El repertorio ornamental, sin embargo, está en consonancia con el de los demás obradores poblanos, tema que se habrá de profundizar más adelante. Igualmente hay que indagar en la cuestión si a los Cora se les puede entender como escultores episcopales por haberles sido encargada esta escultura de tal carga simbólica y por contar el acervo catedralicio de varias piezas más de este taller. En lo que toca a las preguntas que surgen respecto a las morfologías del tallado de esta pieza (ojos almendrados, oreja detallada con lóbulo carnoso, manos detalladas de dedos delgados, formación peculiar de bucles, composición armónica), que es de muy buen oficio, Amador Marrero se ha acercado al sugerir un aprendizaje bajo un maestro foráneo o incluso una formación en el extranjero y aunado a ello la semejanza con tallas genovesas. Lamentablemente, hasta ahora la documentación no ha proporcionado indicios que puedan guiar una investigación en esta dirección.

San Nicolás Obispo, 1784

Otra pieza del recinto catedralicio, de la cual es posible confirmar la procedencia del taller de los Cora, es la escultura de san Nicolás Obispo (Fig. 4). José Manzo en su descripción de la catedral relata que en la capilla de San Nicolás ”en el retablo principal, en un nicho con cristales, sobre una peana de plata, está la hermosa estatua de San Nicolás, obra bien acabada del dicho D. José Villegas de Cora”[350], información que es retomada por Bernardo Olivares en su *Álbum artístico 1874*.[351] Esta escultura fue elaborada treinta años después de la de san Pantaleón, es decir en los

[349] Pablo Francisco Amador Marrero en la conferencia “La escultura de San Pantaleón” en el Museo Amparo, Puebla, 13.12.2010
[350] Manzo, *op. cit.*, p. 28.
[351] Olivares, *op. cit.*, p. 82.

últimos años de vida de José Villegas Cora, tal como se puede afirmar gracias al libro de *Quentas de Nuestro Patron el Señor San Nicolas Obispo* del archivo de la Catedral.[352] Dentro de este tomo se encuentra un legajo suelto que se intitula "Instrumentos y cuenta de San Nicolas Obispo. Año de 1784," el cual recoje todos los movimientos acerca de la renovación de la escultura de san Nicolás en aquel año. Desde el prorrateo para el costo, pasando por los recibos de los artistas y una solicitud al obispo hasta el enlistado de los gastos.

El recibo rubricado por Joseph Villegas Cora reza de la siguiente manera "Digo Yo Joseph de Villegas y Cora, maestro escultor en esta Ciudad, que he recivido la cantidad de ciento veinte y nueve pesos y dos reales, costo que ha tenido la reforma del cuerpo de San Nicolas Obispo, cabeza y manos nuevas, inclusos seis pesos, que se me dieron de gala; cuya cantidad he recivido de los contadores, y oficiales de la contaduria de esta Santa Yglesia. Y para que conste lo firmé en ella á tres de agosto de mil setecientos ochenta y quatro." En el trazo un tanto irregular de la rúbrica se aprecia que el escultor ya era de edad avanzada. Lo mismo sucede con su hermano, quien por la firma se puede identificar como el hermano mayor de nombre completo Antonio Primo Feliciano, quien otorgó recibo del pago por la policromía: "Digo Yo Antonio de Villegas y Cora, maestro estofador, que he recivido la cantidad de treinta y dos pesos de los mismos señores por la encarnacion, y pintura de la ymagen de San Nicolas Obispo su patrono, en cuya cantidad se incluyeron dos pesos que se me dieron de gratificacion. Y para que conste lo firmé en la antedicha contaduria el citado tres de agosto de setecientos ochenta y tres."[353]

La memoria de gastos efectuados en la reforma de la imagen del santo revela el procedimiento en estos encargos. Por una parte la costumbre de gratificar a las personas en el caso de un trabajo bien hecho, y por la otra la dinámica del procedimiento logístico: la escultura se bajó de su altar, se llevó a la contaduría y de ahí a la casa del maestro Cora, por lo cual se pagaron 5.6 reales a las personas encargadas. Una vez terminada la pieza se dieron dos pesos "al oficial que acabó el cuerpo de el santo para el dia prometido" y luego un peso a quienes trajeron de vuelta a la escultura, la cual parece que estuvo un tiempo en el palacio episcopal, pues hay pagos para los respectivos traslados. La noticia acerca de la retribución al oficial es reveladora,

[352] AVCMP, Quentas de Nuestro Patron el Señor San Nicolás Obispo. Agradezco a Jesús Joel Peña Espinosa, Sergio Francisco Rosas, Viridiana Vera Gracia y Salomón Sánchez Sánchez haberme comunicado la existencia de este libro, localizado en un reordenamiento del estante de los libros de fábrica. Las cuentas abarcan el periodo de 1784 a 1805.

[353] Existe una equivocación de año, dado que no coincide con el del recibo otorgado por José. Fue en 1784.

pues confirma una práctica de trabajo de taller: el maestro se encarga de las partes complicadas de la escultura, como son la cabeza y las manos, mientras un oficial talla el cuerpo.

Al mismo tiempo que se reformó la imagen, el patrón platero José Torres elaboró una diadema y un pectoral para la escultura, a un precio de 30 pesos, se consiguió fierro para el libro que el santo lleva en la mano, mientras que un tornero elaboró las tres bolas que se ubicaron arriba del libro, después de que habían sido doradas.[354]

La imagen de san Nicolás Obispo, tal como la dejaron los Cora, mide 1.90m;[355] entonces su tamaño aumentó a razón de la reforma, pues los inventarios anteriores registraron una escultura de dos varas de alto.[356] La cabeza concentra la expresión de la escultura y, como se verá más adelante, es un tipo de cabeza que se repite en la obra de José Villegas Cora, siendo una manera de representar a varones mayores. Los bucles vigorosos del cabello le conceden mucha presencia a la pieza, mientras que las cejas levemente fruncidas y las arrugas de la frente otorgan personalidad al santo y lo caracterizan como una persona mayor de carácter firme. El trabajo cuidadoso de las mechas en la barba, dispuestas en un orden rítmico y casi ornamental, demuestra la habilidad del escultor y la oreja de lóbulo carnoso recuerda la de la escultura de san Pantaleón.

El cuerpo es relativamente plano, no existe ningún revuelo caprichoso del ropaje ni presenta caídas extravagantes de pliegues. Eso se explica por el tipo de encargo, pues se trata de la renovación del cuerpo de la escultura (sólo cabeza y manos son de factura nueva), por tanto el trabajo está condicionado por la forma de la pieza anterior. Además es la parte realizada por un oficial. Lo que le otorga presencia al cuerpo es el delicado trabajo de estofado a punta de pincel, mismo que crea la ilusión de que el santo estuviera vestido con un sobrepelliz de gasa. Éste cuenta con una cenefa de encajes de retículas y ornamentos vegetales con remate en forma de abanicos.[357]

Con ocasión de la renovación de la escultura se aprovechó para hacerle un nicho nuevo en 80 pesos, para el cual fue contratado Francisco de Mesa, el mismo artista a quien posteriormente se le encomendaría la hechura de un retablo nuevo, dado que se consideró que el antiguo no proporcionaba el lucimiento adecuado de la escultura del patrono, la cual había ganado el aplauso

[354] No se proporcionan los nombres del tornero ni del dorador. Un pago adicional que se hizo al maestro Cora son 1 peso 2 reales para cotense. Esta tela probablemente la usó para el enlienzado de las unios del embón de la escultura.
[355] *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla*, vol. I, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, México, Litogrraf, 1988, p. 4.
[356] AVCMP, Libro de inventario 1776, f. 36v.
[357] A finales del año 2012 la escultura sufrió una intervención dudosa, por lo cual ya no es posible apreciar ni investigar el trabajo de estofado original.

de quienes la encargaron. Estos razonamientos se concretaron en una solicitud con fecha del 19 de octubre de 1784, que el procurador don Ángel González presentó al obispo en turno en nombre del secretario de cabildo, los contadores reales, el contador de aniversarios, los oficiales de contaduría y cofre, y también el suyo propio. La argumentación del escrito es muy inteligente, inicia explicando que

> la devocion de mis partes al gloriosos Arzobispo de Mira San Nicolas de Bari que se venera en su capilla de esta Santa Iglesia, en la qual se acostumbra dar sepultura á los ministros de dichas oficinas, acordó renovar la sagrada imagen, que estaba mal figurada, á su costa, y proporcion de la renta de cada uno, y con efecto la hizo tan acertada, y sobresaliente el escultor famoso Cora que no se han determinado á ponerla en su altar al polvo y aire, como estaba la antigua, sino que resolvieron aunque fuese á largo tiempo, como demandaban sus cortas fuerzas el colocarlo en nicho y vidrieras, que le corresponden á su hermosura y maior veneracion.

Comenta enseguida que los vidrios delanteros, la diadema y el pectoral se hicieron gracias a las limosnas de algunas personas. Insinuando que había que conseguir el "lucimiento tan propio á esta Santa Yglecia" pide al obispo que "se digne con su acostumbrada refleccion, y vondad" mandar que el retablo nuevo sea costeado por parte de la fábrica espiritual. Pues este retablo ayudaría hacer visible a san Nicolás y aumentar su devoción. El autor aprovechó además para pedir que también se arreglara la ventana para contar con suficiente luz.

Un mes después el cabildo acordó despachar 900 pesos para la reforma del retablo.[358] Esta reforma quedó asentada en la obligación con fecha del 12 de noviembre, donde el maestro escultor Francisco de Mesa se comprometió a construir, reparar y reformar el retablo de san Nicolás en un plazo de seis meses y entregarlo dorado.[359]

[358] ACVMP, Actas de Cabildo 46 (anterior 45), 1783-1786, ff. 101 a 101v, 22.10.1784, Sobre el colateral de San Nicolás Obispo.

[359] En la ciudad de la Puebla de los Angeles a doze de noviembre de mil setecientos ochenta y quatro: Digo yo Francisco de Mesa, maestro escultor, vecino de esta ciudad al varrio de Santiago que por este me obligo á construir, reparar, y reformar el retablo de la capilla de San Nicolas Obispo que se venera en la Santa Iglesia Cathedral de esta ciudad, dentro el término de seis meses corridos desde la fecha de esta en adelante, en cuyo plazo lo he de entregar enteramente construido, reformado, y bien dorado á toda satisfaccion, y al contento del Señor Doctro Don Andres Xavier de Uriarte, en virtud de la comision que le fue conferida por el Ilustrisimo Señor Obispo de este obispado, nuestro dignisimo prelado, y Muy Ilustre Venerable Señor Dean y cavildo, con cuya anuencia lo ajusté con dicho señor doctor en cantidad de novecientos pesos á que asienden los costos integros de la construcion, desde quitar, y poner el retablo perfectamente acabado, y dorado a satisfaccion, á cuyo cumplimiento me obligo en toda forma con mi perzona y bienes havidos y por haver, y lo firmé en dicho dia mes y año. [Rúbrica:] Francisco Meza

El resultado del proceso de renovación quedó reflejado en los inventarios de 1792, que estos proporcionan la descripción del retablo de san Nicolás y permiten imaginarse el contexto de la escultura elaborada por los Cora:

> Un retablo dorado con seis lienzos en medio, un nicho grande con tres vidrieras, y dentro la ymagen de San Nicolas Obispo de talla con diadema de plata dorada un pectoral de lo mismo con varias piedras verdes, y en medio un diamante pendiente de una cadena de metal, en la mano derecha un anillo con una piedra ordinara, y en la izquierda un libro de madera, y tres bolas doradas ensima, dos ramilletes de flores de mano en dos frascos de cristal, su peana; delante de dicho nicho seis albortantes grandes de laton con sus arandelas, y mecheros quadrados para achas; cuia ymagen, retablo y su adorno se hizo á solicitud y expenzas de los contadores y oficiales de contaduria y cofre, quienes quidan de su culto, como su patrono. Devajo de este nicho otro mas chico embutido en vidrio azogado con sus tres vidrieras, y dentro el Evangelista San Matéo con su capa y tunica de lustrina verde, y nacar, diadema, pluma, y libro de plata dorada, en una peana forrada en plata un Angel con el tintero de madera; un Santo Christo de marfil con sus cantoneras de plata, lo qual donó y colocó el Señor Arcedeano Doctor Don Matéo José de Arteaga, su frontal de talla dorado, atril, evangelio y lababo.[360]

El documento acerca de las cuentas de san Nicolás que permitió seguir el proceso de renovación que se acaba de mostrar, evidencia nuevamente que era costumbre hacer un contrato de retablo ante una autoridad eclesiástica, y no necesariamente ante notario. Y nuevamente Francisco de Mesa participó en un proyecto junto con el taller de los Cora, igual que lo hará dos años después en los retablos para la iglesia de Santa Teresa, aunque esta vez con otros dos miembros del taller Cora. El hecho que se haya encargado el retablo a Francisco de Mesa y no a los Cora afirma que efectivamente el taller de los Cora estaba especializado en escultura, no realizaba trabajo de ensamblaje. Respecto al escultor José Villegas Cora, las palabras de la solicitud del procurador González acerca de la escultura de san Nicolás que "la hizo tan acertada, y sobresaliente el

[360] AVCMP, Inventario 1792, ff. 40v a 41. Los inventarios antecedentes mencionan un retablo dorado antiguo con la escultura de san Nicolás Obispo de talla de dos varas de alto en el centro y debajo de él otra escultura del Ecce homo. Además seis lienzos y cuatro láminas. De aquel retablo anterior se registraba lo siguiente: "Un retablo dorado antiguo en que está colocada la ymagen de Señor San Nicolas Obispo de talla de dos varas de largo, con su cortina de damasco carmesi con fluecos de seda amarilla, y mas abajo un nicho con vidriera en que está una ymagen de talla de el Señor Ecce Homo con su purpura de terciopelo carmesi, con su galon de oro, y seis lienzos en dicho retablo, con su frontal de madera dorado, pie de altar, cruz de madera, ara buena, atril, lababo, manteles, palia de terciopelo carmesi, guardapolvo de Calamaco, tapete. Y en las cuatro columnas de el retablo estan puestas quatro laminas con marcos dorados, con Santa Maria Magdalena, Santa Maria Egicciaca, Señor San Joaquin y Señora Santa Anna, que estaban antes en la contaduria." (AVCMP, Inventario año de 1776, ff. 36v a 37) Respecto a las obras de renovación de la capillas, en los libros de fábrica hay constancia que el 3 de julio de 1790 se pagaron al carpintero Josef Mariano Villegas ocho pesos por haber hecho un pie de altar de madera ayacahuite para san Nicolás Obispo. (AVCMP, Segundo libro de fábrica espiritual que comenzó en 1º de henero de 1771, f. 203v.)

escultor famoso Cora" vuelve a confirmar que en los años ochenta del siglo XVIII este escultor gozaba ya de fama en la ciudad y sus trabajos eran apreciados.

San Joaquín y Santa Ana, 1785

La segunda obra firmada por el taller de los Cora es el san Joaquín de la iglesia de San Cristóbal, cuyas características de talla y composición revelan la autoría de un miembro de dicho obrador (Fig. 5). Difiere en mucho de la otra pieza firmada, es decir de san Pantaleón, dado que aquella era una talla pequeña preciosista para una capilla, talla completamente ligada a una estética delicada y cortesana, mientras que el san Joaquín es de gran tamaño para ser ubicado como pieza secundaria en el retablo del presbiterio, ostentando una serenidad muy diferente a la escultura patrocinada por el obispo, pero igualmente de mucha calidad artística. Esto se debe a su factura treinta años posterior al san Pantaleón y a su probable adjudicación al miembro ilustrado del taller, Zacarías Cora. La inscripción de esta pieza en el taller de los Cora resulta más evidente al compararla con la escultura de san Nicolás Obispo, realizada en fechas cercanas, que asimismo representa a un varón adulto.

La imagen es una de las primeras mencionadas en la historiografía del siglo XIX, a saber en 1835 por Francisco Javier de la Peña en su edición del texto *Puebla sagrada y profana*. Ahí la registra como escultura del "famoso escultor Cora." Manuel Toussaint en su *Arte Colonial* la cita curiosamente tanto como obra de José Villegas Cora como de Zacarías Cora, en los respectivos capítulos. En *Las iglesias de Puebla* opina que debería atribuirse a Cora, el viejo.[361] El historiador es el primero, quien señala la firma que se encuentra en la peana, donde se lee: AÑO DE 1785 CORA fecit.[362] Una firma a la manera de constancia de autoría, que se antoja más bien verla como "pie de obra", sobre todo por estar ubicada en la peana y siendo escrita con letras de molde, menos la palabra *fecit* que está formada por las letras f, e y t en manuscrito. Es notorio que la firma no contiene el nombre completo del autor, más bien es genérica, utilizando el apellido Cora como distintivo del taller. Después de Toussaint los autores suelen citar la obra como autoría de Zacarías Cora, aunque hasta ahora no se ha encontrado documento alguno que

[361] Toussaint, *Iglesias, op. cit.,* p. 169. Dice que tanto la escultura de San Joaquín como la de Santa Ana están firmadas, mientras en *Arte Colonial* solamente cita la firma en San Joaquín, lo cual es correcto.
[362] Toussaint se equivoca con la fecha, posiblemente por dificultades de lectura en el interior del templo fechándola en 1786.

atestigue el hecho. Se analizará entonces la pieza para poder establecer un criterio acerca de su atribución y sus cualidades de ejecución.

La escultura de bulto redondo, pero con una clara vista frontal, se encuentra en el nicho del lado izquierdo del retablo neoclásico ubicado en el presbiterio de la iglesia. Representa al santo de edad avanzada, pero no anciano, en *contraposto*, apoyando con aire sereno la mano derecha en un bastón. Retoma el esquema iconográfico de san Joaquín de pie, vestido con túnica, museta y manto, apoyando una de las manos en un bastón, mientras que la otra la descansa en el cuerpo; en este caso a la altura de la cadera sosteniendo el manto, dando así una imagen muy tranquila sin mayores conmociones interiores, como lo hubiera sido el caso si se llevara la mano al corazón. Su único atributo es el bastón sencillo. El tratamiento de cabeza y manos refleja un buen conocimiento de la anatomía humana, siendo la parte baja del cuerpo dominada por la plasticidad del ropaje, perfilándose sin embargo el cuerpo debajo la vestimenta. El hecho de constar de tanta ropa hace que el cuerpo sea compacto, pero los pliegues y los ligeros cambios de orientación (inclinación de cabeza, diagonal del manto) evitan que la escultura parezca pesada. Son los pliegues de la vestimenta, que por su caída orgánica sin ángulos fuertes contribuyen a una imagen general armónica. Ponen acentos que animan la composición, como es el caso de la parte baja del manto, donde el doblez interrumpe el movimiento de los pliegues y confiere una terminación amena al manto. La escultura tiene una posición bien definida respecto al espacio, está erguida. La carga de su expresión está en el rostro y las manos. La simetría de las facciones claras, los pómulos marcados y la boca bien delineada contribuyen a la imagen general de un rostro agraciado y proporcionado, al cual las cejas levemente fruncidas y los ojos color café, hechos de vidrio e insertos profundamente en las cavidades, confieren individualidad. El pelo todavía abundante, peinado con raya central dejando libre la frente, cae en ondulaciones grandes a la nuca. Éstas acusan semejanza con las de san Pantaleón, siendo sin embargo menos vigorosas y con incisiones más leves. La barba de una ondulación grande, dividida en mechas, descansa en el pecho. Un elemento de composición que da peso al centro del cuerpo es la mano bien detallada que agarra el manto, con dedos separados en un gesto artificial.

La imagen equilibrada del conjunto es reforzada por la policromía de la pieza, que en la vestimenta se limita a pocos colores. Blanco con dorado para la museta, verde para la túnica y anaranjado para la parte exterior del manto y azul para la interior. El conjunto tiene una fuerte impresión de reflejos metálicos, pues, con excepción de la museta, está hecho a base de corladuras sobre plata, imitando así telas preciosas de reflejos luminosos, pero de un único color.

Solamente los galones ostentan un ornamento adicional de repertorio rococó, pero éste está relegado a zonas pequeñas. Con ello estamos frente a una pieza que representa el gusto ilustrado, el cual prefiere colores lisos.

No puede verse esta pieza de manera aislada, hay que entenderla como conjunto con la escultura de santa Ana, aunque a esta última le falte la inscripción (Fig. 6). Sin embargo, esta pieza igualmente de bulto redondo, que se encuentra en un nicho en la parte derecha del presbiterio proviene claramente de la misma mano que san Joaquín. Lo demuestran sus características de talla, composición y policromía: expresión tranquila y ligera, composición armónica, *contraposto*, ropa que cae modelando el cuerpo con algo de personalidad propia, pero sin adquirir demasiado protagonismo para perturbar la tranquilidad de la pieza, un rostro de facciones claras con pelo ondulado de incisiones no demasiado fuertes, policromía a base de corladuras con ornamentos en los galones de la vestimenta y el velo. Éste despreocupadamente llevado hacia atrás. La santa sostiene suavemente y con actitud ligera una paloma frente al cuerpo. Esta paloma blanca con la cabeza mirando de manera curiosa hacia delante, las alas extendidas y la cola pegada al cuerpo de santa Ana es un elemento iconográfico innovador, dado que el animal suele ubicarse como atributo en la mano izquierda de la santa. En nuestro caso las manos con el ave se convierten en el centro de la composición, haciendo de la paloma no sólo un atributo que permite identificar a santa Ana, sino al estar frente al vientre adquiere fuerza simbólica indicando que esta mujer madura tendrá una hija libre del pecado original.

Se puede concluir que las esculturas de carácter ilustrado de san Joaquín y santa Ana, de muy buen oficio, dan testimonio de un cambio de gusto y muestran una factura diferente a las esculturas analizadas anteriormente, sin embargo son conformes a las características formales del taller de los Cora. Pero no están tan apegadas a ellas para poder considerarlas obras del llamado "maestro grande", más bien parece que aquí se tiene un ejemplo del trabajo de Zacarías Cora, pues la representación menos descriptiva –al evitar de representar a los protagonistas como ancianos y relatar hasta el menor detalle del rostro– el hecho de prescindir de ornamentos, y la concentración del contenido demuestran una concepción de la escultura diferente a la que se conoce de José Villegas Cora. Estas observaciones coinciden con lo que ya había dicho Toussaint acerca de la relación entre las piezas de José Villegas Cora y de Zacarías, que sus diferencias se deben a un cambio en el ambiente artístico: "La crítica es no menos volátil. Se dice que Cora el viejo, en contraposición a su sobrino Zacarías, que estudió e imitó en lo posible la realidad, fué un idealista que creaba más lo que soñaba que lo que veía. Este aserto debe interpretarse

correctamente, a mi modo de ver, de acuerdo con las fechas en que florecen los dos artífices, diciendo que el primero fué un artista barroco y el segundo un neoclásico."[363]

Un contrato para quince esculturas en la iglesia de Santa Teresa, 1786

Además de las esculturas firmadas, se dispone de un contrato para quince esculturas fabricadas por dos artífices Cora, el cual se hizo en el contexto de un revestimiento completo del interior de la iglesia de Santa Teresa de Carmelitas Descalzas de la antigua Fundación. El primero de agosto de 1786 el licenciado don Juan José Hernández del Águila, mayordomo administrador de los propios y rentas de esta institución, hizo tres contratos para tal efecto, el primero con los maestros ensambladores Francisco Prudencio Mesa, José Mariano Castillo y José Flores, el segundo con los maestros doradores Ygnacio Miguel de Luna y Antonio Castillo y el último, llamado obligación de escultores, con los maestros doradores Antonio y José Villegas Cora.[364]

En el primer documento los maestros ensambladores son obligados de "hazer y fabricar nuebamente ciete retablos que han de entregar en blanco, puestos y parados en la yglecia del referido combento,"[365] es decir el retablo mayor y seis laterales para la nave de la iglesia –sin que se especifique la advocación de los retablos en cuestión–, además de doce lienzos para los retablos, la talla y el adorno interior de la cratícula y un marco para el lienzo que cierra el arco del coro alto con una cornisa en medio. Todo junto a un precio de 9,400 pesos, de cuya cantidad total mil pesos se entregaron con pago en especie en forma de los retablos anteriores de la iglesia, excluido de ello solamente el retablo "de San Martín, las ymagenes de bulto del altar mayór, todas las vidrieras, las ymagenes de Concepción, Europa [sic], Dolores, del Rosario, del Trancito, de Señor San Joaquín, Señora Santa Ana, Santo Christo, San Francisco, seis lienzos y tres laminas con algunas otras cortas piezas que se han de quedar á la yglecia segun lo pactado." La cancelación en el margen del documento con fecha del 19 de mayo de 1788 confirma que los maestros entregaron la obra "aviendo cumplido enteramente con el tenor de esta obligacion".

[363] Toussaint, *Arte Colonial*, 1948, *op. cit*., p. 360.
[364] AGNEP, Not. 1, caja 46, protocolos 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, 01.08.1786, ff. 622r-625v, Obligación de ensambladores, ff. 625v-628r, Obligación de doradores, ff. 628r-630v, Obligación de escultores. En sus notas al *Álbum artístico* Efraín Castro ya se había referido a estos contratos.
[365] Se establecen siete condiciones que reglamentan las piezas que incluye la obra, el material que tiene que ser madera de tetequite y ayacahuite y de acuerdo al mapa que hayan elegido junto con el mayordomo. Tienen un año para terminar la obra sin poder contratar otra mientras. José Flores es nombrado principal en tanto que tiene que trabajar en conjunto con los otros dos maestros y terminar la obra en el caso de que no la terminen los demás. Hipoteca su casa en la plaza de Santiago. El otro fiador es el comerciante Mariano Rosas.

Los maestros doradores son contratados para dorar a un precio de 11,600 pesos la obra puesta en blanco por los ensambladores.[366] Finalmente a Antonio y José Villegas Cora se les encarga la fábrica de quince esculturas para los retablos nuevos. Siendo eso, junto con los doce lienzos contratados, una cantidad demasiado pequeña para llenar siete retablos –entre ellos uno mayor– hay que suponer que además se aprovecharon las esculturas y pinturas de los retablos anteriores, que no se habían entregado a los ensambladores, para que se ubicaran en los nuevos. La obligación de escultores reza de la siguiente manera:

> don Antonio y don José Villegas Cora maestros encarnadór y dorador, el primero, y el segundo doradór [...] han tratado y contratado el hazer de talla y escultura para la yglecia de dicho combento quinze ymagenes de varios santos, onze de á dos varas y quatro de ciete quartas para colocarlas en los nuebos coraterales [...] otorgan que vajo de dicha mancomunidad se obligan á todo su leal saber y entender segun las reglas de su arte á hazer dichas quinze ymagenes en esta manera. Que el citado don José ha de trabajar y construir en el todo de su propria mano ciete de dichas ymagenes que son las de Señor San José, Santa Tereza, San Juan de la Cruz, Nuestra Señora del Carmén, Señor San Joaquin, Señora Santa Ana y Nuestra Señora de la Consepción, y que las restantes ocho aunque precisamente no han de ser todas de su mano, pero si han de ser de su cuenta, y por lo mismo se obliga á solicitar maestros que á su vista, satisfacción y costo las trabajen quedandose con el cuidado y cargo de emmendar los defectos que tubieren para dejarlas tan perfectas que no se les advierta notable diferencia entre estas y las que el otorgante ha de hazer, siendo obligado el mencionado don Antonio Villegas á encarnar y hazer todo lo que dichas quinze ymagenes necesiten de pintura y oro á toda perfección segun lo tratado por si mismo, y dentro de un año contado desde hoy dia de la fecha las han de entregar acabadas sin falta ni demora alguna á cuyo efecto para no perjudicar esta obra ambos otorgantes se obligan á no admitir ni trabajar otra de ningun sugeto, y verificada la entrega de dichas quinze ymagenes se les han de satisfacer por el dicho lizenciado á nombre del combento un mil ochocientos sesenta y cino pesos en que las han ajustado de este modo, ciete que ha de hazer dicho don José a ciento setenta y cinco pesos cada una, y las ocho restantes á ochenta pesos cada una que las han de hazer los maestros que buscare el susodicho vajo su direccion incluyendose en dicha cantidad talla, encarnazion, pintura y dorado, la que se les ha de ministrar dandoseles de pronto dosientos pesos para materiales, y á mas de esto semanariamente se les ha de entregar los que importaren las rayas de maestros y oficiales hasta tanto que esta y la anterior cantidad llegue á quinientos pesos los quales enterados no se les ha de ministrar otra de nuebo hasta haber entregado obra competente, cuyo metodo deberan observar hasta la conclusion que deberán verificar ambos, y por defecto del uno lo ejecutará el otro [...] hypotecan, sugetan y graban por especial y expresa hypoteca no derogando la general ni por el contrario una casa cita en

[366] "siendo de cuenta de los otorgantes todo gasto de oro, pintura, preparacion y lo mas que se necesite para la entera perfeccion del dorado el que debe sér igual á la muestra que tienen entregada á dicho lizenciado mayordomo sin que queden claros que no estén dorados pues deberán concluir la obra de modo que puesta una persona de buena vista en el pabimento de la yglecia yá sea á la frontera ó álgun lado de ella, no descubria falta de dorado, cuya obra han de concluir y finalisar dentro de un año contado desde la fecha durante la qual no admitirán ni trabajarán en alguna otra obra hasta la entera conclusion de la presente" (ff. 626r a 626v) Fiador: el comerciante Carlos Saldaña.

> esta ciudad al barrio de lo Remedios compuesta de seis piezas y un solár, linda por una parte con casas que fueron de Buitrago y por otra con la de Josefa Vasquez, la qual pertenese al citado don Antonio y se halla libre de cenzo, empeño é hypoteca [...]

Recapitulando: Se pide que se hagan quince esculturas, dividiéndose en dos grupos, siete esculturas a un precio de 175 pesos cada una, obligatoriamente tienen que ser del taller de José Villegas Cora, especificándose sus advocaciones (san José, santa Teresa, san Juan de la Cruz, Nuestra Señora del Carmen, san Joaquín, santa Ana y Nuestra Señora de la Concepción). Las restantes ocho imágenes no especificadas, a un precio de 80 pesos cada una, lo cual es apenas la mitad de las demás, sólo tienen que ser supervisadas, y en el caso de ser necesario retocadas por José Villegas Cora para cumplir con la calidad requerida, mientras que el escultor está libre de encargarlas a otro maestro de su confianza. Los trabajos de encarnación, dorado y estofado de todas las esculturas serán ejecutados por parte de Antonio Villegas Cora. Al inicio del documento se especifica que once de las esculturas tendrán un tamaño de dos varas y las cuatro restantes de siete cuartas, separación que no corresponde a la división en dos grupos que se menciona posteriormente, entonces tanto entre las esculturas más caras encargadas a José Villegas Cora como en las otras puede haber piezas de los dos tamaños, aunque se puede sospechar que todas las caras eran de dos varas.

La ubicación de los maestros Cora, a quienes fueron encargadas estas piezas, dentro la genealogía de la familia no resulta ser tan fácil, pues las firmas son desconocidas. Probablemente el dorador y encarnador se pueda identificar con Antonio Marcelino, quien es el único dorador con este nombre conocido hasta el momento, apoyando esta suposición en el hecho de que hipoteca una casa en el barrio de los Remedios, que parece ser la casa en que vivían Antonio Marcelino con su familia y el escultor Antonio Primo Feliciano. El escultor del contrato no es el maestro grande, quien para esta fecha ya había fallecido, además no coincide la firma, que es claramente de una persona más joven. Tampoco puede ser José Felipe, porque también ya había fallecido. Entonces quedan José Antonio, hijo del dorador, José María, hijo de Domingo Ramos, o uno de los hermanos de Zacarías que llevan todos José en su nombre. Por tanto de aquí en adelante se mencionará a este personaje como José Villegas Cora, el joven.

Veamos ahora las esculturas que se encargaron a estos dos maestros. De sus advocaciones se puede concluir que estaban destinadas a un retablo de advocación propia de las Carmelitas Descalzas (con santa Teresa, san Juan de la Cruz y la Virgen del Carmen), y a otro/s con advocaciones más concurrentes en la Nueva España, es decir de la Virgen, sus padres y san José.

Probablemente uno de estos, sea el carmelita o uno mariológico habrá sido el retablo mayor, porque las esculturas de estas advocaciones fueron las más caras.[367] Lamentablemente no puede hacerse ninguna conclusión final, dado que todos los retablos se perdieron, solamente se conservaron algunas esculturas, de las cuales las de santa Teresa, la Virgen del Carmen y san José están ubicadas en el presbiterio de la iglesia.

Estas tres esculturas corresponden a piezas descritas en el contrato. Santa Teresa está cobijada por un baldaquino neoclásico,[368] mientras que las otras dos piezas están colocadas en columnas a ambos lados de ella, debiendo pesar de no ser su colocación original una altura parecida a la que hubiera sido en un retablo. Además de estas obras fue posible localizar en la bodega de la iglesia y en el actual convento de Santa Teresa otras esculturas correspondientes al contrato. Toda ellas comparten características estilísticas que hacen entenderlas como grupo y ubicarlas en relación con el contrato que se acaba de analizar. Para continuar se revisarán primero los rasgos formales que comparten, para luego proceder a un análisis más detallado de cada pieza, observando sus características individuales.

Las esculturas son de bulto redondo, pero con vista frontal debido a su ubicación original en un retablo. Se trata de piezas de composiciones armónicas, equilibradas en *contraposto*, con un pie apoyado en una colinilla de soporte para lograr este *contraposto*, el cual evita la rigidez. Las esculturas entran en diálogo con el espacio, abriéndose a éste y suplantándolo de manera armónica, adquiriendo así presencia. Las proporciones son anatómicamente correctas (aunque con la cintura un poco trasladada hacia arriba) con el cuerpo perfilándose bajo la vestimenta. La ropa cae de manera orgánica y natural con pliegues suaves, lineales y largos, reforzando con ello el eje vertical y confiriéndole unidad a la pieza. Diferentes niveles de iluminación que surgen a raíz de los diferentes volúmenes del cuerpo, la vestimenta y los pliegues tienen como resultado

[367] Las advocaciones de la Concepción, San Joaquín y Santa Ana se repiten entre las obras que quedan de los retablos anteriores y las esculturas que se encargan para los nuevos, aunque parece que las piezas anteriores a 1786 no se conservan. Puede ser que el retablo mayor antiguo sea aquel construido en 1626 por el escultor y ensamblador Francisco de Gándara y el dorador José de Cuellar, retablo del cual se conserva el dibujo de la traza. Su programa iconográfico era cristológico y marianita con santos carmelitas y del benefactor. Ahí se ubicaban las siguientes pinturas: nacimiento, adoración, huida a Egipto, San Joaquín con la Virgen, oración del huerto, cruz a cuestas, crucifixión. De esculturas había: Santa Ana enseñando leer a la virgen, San José con el niño, San Andrés, San Onofre, Santo carmelita. El análisis del encargo de la obra y una reproducción de la traza fue publicado por Efraín Castro. (CASTRO Morales, Efraín, "La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. X, núm. 38, México, 1969, pp. 119-130.)

[368] Existe otra pieza de Santa Teresa en la iglesia, pero la posición más rígida y la caída de los pliegues más sencilla delata una factura más antigua. Tal vez se trata de una pieza de los retablos que se retiraron cuando se encargaron los de 1786. No se enlista entre las obras que tenían que permanecer en la iglesia, pero tal vez era del retablo mayor cuyas piezas nos se especifican en los contratos de 1786. Sin embargo, si el retablo mayor fue aquel de 1626 no hay una Santa Teresa en el dibujo, solamente un "fraile carmelita."

un juego armónico de luz y sombra, ayudando a perfilar el cuerpo. Todas las esculturas tienen un perfil generalmente cerrado, del cual solamente los brazos salen un poco. Ostentan una actitud contenida, con relación distante respecto al espectador. Sin embargo existen pequeños juegos de pliegues que rompen con la quietud, animando las piezas.

Las esculturas representando mujeres se caracterizan por tener una cabeza ovalada con frente ancha de cejas rectas, pelo peinado con raya central cayendo en leves ondulaciones hacia atrás, dejando libres las orejas de lóbulo redondeado y carnoso, rostro de pómulos altos y mentón pronunciado con ojos almendrados hundidos en las cavidades oculares. Todo ello se puede entender como distintivo del taller, mientras que la armonía general de las facciones, la boca pequeña a mediana, siempre cerrada y las manos con sus dedos delgados, largos, suaves sin detalles de articulaciones ni venas y de posiciones estilizadas respetan el ideal de belleza vigente de la época y se encuentran en cualquier obra de buen oficio. La cintura suele estar ubicada bastante arriba y el muslo de la pierna en *contraposto* se perfila claramente bajo la vestimenta.

Respecto a los personajes masculinos se observa un tratamiento detallado de la anatomía en el rostro, el cuello, las manos y los pies, con las venas, articulaciones y arrugas individualizadas, caracterizándose la cabeza por pómulos muy marcados, orejas de lóbulo redondeado y carnoso, ojos almendrados hundidos en las cavidades oculares, así como barba y cabello de bucles pronunciados e individualizados. Los dedos de manos y pies son delgados y terminan derechos. Como característica del taller se pueden considerar los bucles individualizados con rizos muy pronunciados y el hecho de remarcar perfectamente los detalles del rostro.

Las esculturas del Niño Dios son de expresión dulce, con la cabeza inclinada y las manitas de palmas grandes y dedos gorditos en actitud de bendición. Son cuerpos de bebé con brazos regordetes. La mayor parte del tiempo están vestidos, aunque todo su cuerpo está tallado. La cabeza es redondeada en forma de corazón, con la frente ancha, libre de pelo. Éste es corto y ondulado de bucles muy pronunciados cubriendo toda la cabeza y formando un bucle grande en el centro de la frente. Las orejas son grandes de lóbulo redondeado y carnoso. El mentón es marcado. Tiene la boca muy pequeña, cerrada, una nariz recta y corta, los ojos son alargados con cejas formando un largo arco rebajado, pareciéndose entonces en los rasgos de rostro y pelo a las esculturas de los adultos.

Todas las esculturas ostentan ojos color café, hechos de vidrio y provistos de pestañas postizas como elemento complementario. Están muy repintadas, percibiéndose sólo en los

galones el picado de lustre original en los galones. La única excepción es la Virgen del Carmen que sí conserva el estofado original en toda la pieza. Todas las esculturas están ubicadas en peanas lobuladas, que les confieren un sustento ornamental orgánico, el cual se inscribe correctamente en el contexto de los ornamentos de un retablo. Ninguna escultura conserva aureola.

Resumiendo se puede decir que las esculturas ostentan las características de un muy buen oficio, es decir una composición armónica, *contraposto*, detalles anatómicos correctos, interacción con el espacio y presencia corporal, respetan el ideal de belleza (facciones agraciadas, manos suaves) y tienen señales de identidad propias del taller (tratamiento de las cabezas, bucles, juegos de pliegues), pudiéndose entender el buen oficio también como distintivo del taller. La ausencia de exageraciones o grandes caprichos en el aspecto general de las piezas hay que discutirla más bien como característica estilística no necesariamente ligada a las morfologías del taller.

Las características que se acaban de mencionar se pueden observar en cada una de las piezas. La escultura de santa Teresa, por ejemplo, muy repintada, presenta pequeños matices, como son el velo que solamente cubre el hombro derecho y el doblez arriba del pie derecho, los cuales la animan haciéndole perder frontalidad y rigidez (Fig. 7). Un capricho de pliegues se observa en la escultura de la Virgen del Carmen, cuando el escapulario se dobla levemente en la parte baja por el *contraposto*, dando la sensación de movimiento (Fig. 8). Su hábito carmelita está ricamente estofado, atestiguando el muy buen oficio de Antonio Villegas Cora. Se encuentra en la túnica, el escapulario y el exterior del manto que está dominado por flores y hojarascas. Los galones ostentan flores de cinco pétalos y hojas hechas con picado de lustre, mientras que el preciocismo del resto de la tela se logra mediante hojarascas cuyas venas se acentúan con picado de lustre y flores de variado cromatismo de pétalos finos hechas a punta de pincel. Grupos de tres a cuatro flores se conectan entre sí por hojarascas y ornamentos rococó. Estas flores de cuantiosos pétalos son rojas, lilas y azules con luces en blanco. Algunas de las rojas recuerdan los crisantemos, las dalias o algún tipo de tagetes. Algunas de las lilas claveles. Este tipo de ornamentación en base a hojarascas doradas y flores a punta de pincel es el mismo que usan otros maestros en esta época, entre ellos Manuel Ramos, solamente que el de Antonio Villegas Cora es de mejor calidad.

La última escultura del presbiterio es la de san José, repintada a base de colores tierra (Fig. 9). Se trata de una pieza sin implicación de movimiento, está firmemente erguida, es una

masa con poca profundidad. Su rostro de facciones y venas muy marcadas le confiere individualidad. Un papel importante para la definición de los volúmenes es el juego del manto, dándole mayor peso al centro del cuerpo y a la parte inferior, en cambio el Niño le concede peso a la parte superior.

Dos de las otras esculturas especificadas en el contrato se encuentran en la bodega de la iglesia: san Joaquín y santa Ana (Fig. 10 y 11). Los dos personajes están claramente dirigidos hacia el otro respectivamente. San Joaquín se orienta hacia la derecha y santa Ana hacia la izquierda. Iconográficamente son idénticas a las esculturas de la iglesia de San Cristóbal, que se hicieron un año antes, repitiéndose en san Joaquín el motivo de agarrar el manto con la mano izquierda, la cual cuenta con dedos levemente separados, y en santa Ana se repite la posición de sostener la paloma frente al cuerpo. Respecto a san Joaquín solamente en la cabeza y las manos hay individualidad, el resto del cuerpo es uniforme, sin que se perfilen sus volúmenes bajo el ropaje, el cual también carece de protagonismo. Esto es evidencia de la intervención de dos manos diferentes, una que talló las partes que caracterizan al personaje (cabeza y manos) y la otra el cuerpo. La escultura de santa Ana es mucho más homogénea, cayendo la ropa con algo de personalidad. Los pliegues indican que hay un torso femenino debajo de las telas. En el pie izquierdo se repite el motivo del doblez de túnica que se ha encontrado en la escultura de santa Teresa.

Estas dos esculturas no son las únicas que alberga el recinto. Hay además un san Francisco de Paula (Fig. 12), un san Francisco de Asís (Fig. 13), un apóstol (Fig. 14) y un san Juan Bautista (Fig. 15) que comparten la características formales de las esculturas que acabamos de analizar. Ello hace pensar que se trata de aquellas obras mencionadas en el contrato que estaban bajo la supervisión de José Villegas Cora, el joven. El parecido de sus rasgos formales respecto a las demás esculturas los evidencia también como producto del taller de este maestro, o incluso de otro escultor de la misma familia. La escultura de san Francisco de Paula, por ejemplo, que es de las obras que debían medir siete cuartas, tiene la parte baja del cuerpo en cuanto a composición y tallado de pliegues y *contraposto* igual a la escultura de santa Teresa, solamente invertida. Incluso existe un pequeño doblez de la túnica arriba del pie. En lo que se diferencia del resto de esculturas es en el tratamiento de la cabeza con una barba de bucles grandes de leves incisiones, muy diferente a las mechas singularizadas e individualizadas del san Joaquín. Es el único que tiene ojos de color miel, proporcionándole gran fuerza a la mirada. Además tiene la boca entreabierta, la definición interior de las orejas es diferente a las demás, así como los pies

son más planos y singularizados por las venas. Aunado a ello, otra diferencia es que cuenta con una peana más baja. La escultura de san Francisco de Asís, en cambio, se ajusta aún más que esta pieza a los rasgos formales que identificamos como propios del taller, pues además de ser de igual tallado de pliegues y *contraposto* que la escultura anteriormente mencionada y ostentar el doblez de túnica arriba del pie de la pierna en *contraposto*, sus bucles son bien marcados, respetando la cabeza los estándares de representación de san Francisco. Actualmente está repintada de azul, conservando los galones de picado de lustre en rombos con puntos centrales.

La siguiente pieza, la cual tiene mucho parecido con san Joaquín, por lo cual ha de ser de mano del maestro José, es un apóstol con un libro bajo el brazo. Agarra el manto con la mano y en la otra sostiene el mango de un atributo faltante que iba hacia bajo, tal vez una espada, por lo cual iconográficamente no le se puede identificar. Su cabeza en cuanto al tallado del cabello es igual a san Joaquín, solamente que la formación de bucles en las sienes es diferente. También el cuerpo ostenta muy buena talla. Parece ser de las piezas de dos varas y haber tenido una corladura en el manto. Respecto a la escultura de san Juan Bautista, también se trata de una de las piezas altas. Aunque le falta su atributo, iconográficamente es reconocible por estar vestido con piel, descubriendo el pecho y con la mano derecha extendida en un gesto indicador. El trabajo de tallado en el pelo se parece a san Joaquín sin la virtuosidad de aquel y con incisiones menos fuertes, por lo cual no ha de ser de mano del maestro.

Las demás esculturas que alberga la bodega son de morfología diferente y además son de vestir. Existe una Inmaculada, que a primera vista podría ser la pieza mencionada en el contrato. No obstante es de menor tamaño, de tela encolada y de un tratamiento más superficial en rostro y manos respecto a las piezas analizadas.

En la nave de la iglesia existe una escultura de santo Domingo muy repintada, que por las características del tallado de la vestimenta y las manos puede ser ubicada en el contexto del contrato (Fig. 16). Igual que en el caso de la Virgen del Carmen se dobla el escapulario a razón del *contraposto*. El tallado de la cabeza es diferente, pero esto se debe a que se trataba de aquellas piezas que no debían ser ejecutadas por José Villegas Cora, el joven. La peana y el picado de lustre en los galones respetan el mismo patrón de las obras de los Cora.

Ha sido posible ubicar otras tres esculturas más en el actual convento de Santa Teresa. Se trata de san Elías (Fig. 17), que se encuentra en el claustro y de san Juan de la Cruz (Fig. 18) y san Anastasio (Fig. 19) en la capilla de las Carmelitas Descalzas. Respecto a san Anastasio, la procedencia de un taller de los Cora ya no es tan obvio, dado que hace poco las hermanas lo

convirtieron en san José por falta de una escultura grande de esta advocación en la capilla. Se repintó y se le agregó un Niño Dios.[369] También la escultura de san Juan de la Cruz está repintada, aunque los rasgos formales todavía están claros. El gesto de la mano que agarra el manto recuerda aquel del apóstol.

Llama la atención la escultura que preside la capilla, una Virgen del Carmen sedente con un pie apoyado en una protuberancia que asemeja un globo terráqueo (Fig. 20). Las características del tallado del Niño Dios corresponden a los Niños de las piezas del contrato de 1786. Según información de las hermanas, esta Virgen antiguamente era conocida con el nombre de "Europa". Podría entonces tratarse de la escultura de Europa que en 1786 es mencionada entre las piezas que tenían que permanecer en la iglesia y que no serían entregadas a los ensambladores. Se tiene aquí una hipotética intervención de los Cora en esta misma pieza en el contexto de la remodelación de la iglesia, la factura de una nueva imagen con la misma advocación o una posterior adaptación con un Niño Dios procedente de un taller Cora.

Sumando las piezas de la iglesia, la bodega y el convento se conservan trece de las quince esculturas encargadas en el contrato de 1786, faltando un santo de los que costaban 80 pesos y la Inmaculada Concepción, que tenía que elaborar José Villegas Cora, el joven. Las advocaciones son las siguientes: la Virgen del Carmen, san José, santa Teresa, santo Domingo, san Joaquín, santa Ana, san Francisco de Asís, san Francisco de Paula, Apóstol, san Juan Bautista, san Elías, san Anastasio y san Juan de la Cruz. En la bodega también se localizaron pinturas de un retablo que representa diferentes santos enmarcados con columnas salomónicas y ornamentos plateresco s. Dado que las advocaciones coinciden en parte con las esculturas del taller de los Cora se puede manejar la hipótesis de que algunas de las esculturas de 1786 reemplazaron un retablo pictórico anterior.[370]

Al comparar las piezas de este *corpus* de obras se observan diferentes cualidades de ejecución, tanto en una misma pieza como entre diferentes piezas, lo cual se debe a que las obras son producto de diferentes miembros de un taller, siendo estas diferencias más pronunciadas en la pieza de san Francisco de Paula. No obstante, todas las esculturas se inscriben dentro un patrón formal general que se puede entender como la distintiva de este taller. Incluso se inscriben en un patrón más amplio todavía, que comparten todos los talleres Cora, como lo demuestra claramente

[369] Información proporcionada por M. María Concepción de la Santísima Trinidad Durán Sánchez, antigua priora del convento. Verano 2010.
[370] Las pinturas representan a San Anastacio (vestido de Carmelita), San Juan de la Cruz, San Cirilo Obispo, San Elías Profeta, Santa Angela Virgen.

el ejemplo de san Joaquín y santa Ana, dado que piezas con esta iconografía fueron elaboradas en 1785 por Zacarías Cora o acaso un año después por José Villegas Cora, el joven. La comparación de las dos parejas es muy esclarecedora, puesto que muestra dos maneras distintas de tallar el mismo modelo iconográfico. Mientras que Zacarías presenta un san Joaquín de rostro sereno, José recalca ciertos detalles de la cabeza del anciano para subrayar su edad, la santa Ana de la iglesia de Santa Teresa, en cambio, copia de manera más integral la que hizo Zacarías para San Cristóbal. También en lo concerniente al estofado se observa una diferencia, aunque fue elaborado casi al mismo tiempo. Mientras que las piezas en San Cristóbal ostentaban ya un estilo nuevo de estofado basado en corladuras en zonas amplias, en Santa Teresa el policromador siguió plasmando ornamentos en la superficie de la vestimenta. Sería interesante saber, quién hizo la policromía de las tallas de Zacarías Cora, porque si fuera el mismo Antonio Villegas Cora demostraría que el estilo del estofado no dependía de quien lo realizaba, sino de qué tipo de ornamentación se elegía.

Obras cobradas para las torres de la Catedral de México, 1793

Hasta ahora el segundo recibo de pago por obras de los Cora del que se dispone, y a la vez el único por esculturas en piedra, se refiere a las piezas que en los últimos años del siglo XVIII labró Zacarías Cora para las torres de la catedral de la Ciudad de México. Por ser estas esculturas de piedra se demuestra que el miembro de la familia Cora en cuestión tenía habilidad para trabajar este material, que difiere de la madera no sólo por sus características físicas, sino también por la dificultad de tener que labrar la escultura en una sola pieza, no en base a un embón como suele ser la práctica de las esculturas de madera. Se analizará en breve este trabajo, dado que las obras en piedra realizados por los Cora merecen una investigación futura más exhaustiva.

Aunque Manuel Orozco y Berra en su entrada respecto a Zacarías Cora en el *Diccionario universal*, así como Moreno Villa en *La escultura colonial mexicana* ya habían mencionado que Zacarías Cora labró esculturas para las torres de la catedral de México, es Manuel Toussaint en *El Arte Colonial en México* quien enumera las esculturas transcribiendo en gran parte un recibo que localizó en el archivo de la catedral de México y afirmando que aquel no proporcionaba datos acerca de la autoría intelectual de estas obras por parte de Manuel Tolsá, pues en la historiografía se afirma que los dibujos preparatorios los había hecho este último.

Fue aquel artista quien se encargó de la terminación de las torres de la catedral de México, elaborando él mismo la esculturas de la Fe, la Esperanza y la Caridad, mientras que Santiago

Cristóbal de Sandoval hizo seis esculturas para la torre vieja. En el apéndice número 44 de su libro *La catedral de México y el sagrario metropolitano* Toussaint transcribió el documento completo intitulado "No. 4. Razón de lo que yo Joseph Zacarias Cora tengo trabajado de escultura para las torres de esta Santa Iglesia Catedral de México."[371] Ahí para la torre nueva, es decir la poniente, Zacarías Cora dio razón de

> [...] 8 estatuas de piedra blanda de a 3 varas de alto con sus plintos todas de una pieza (a excepción de las dos primeras, que son de dos) de los santos siguientes: San Gregorio Papa, San Agustín, San Leandro, San Fulgencio, San Casiano, San Francisco Xavier, San Primitivo y Santa Bárbara, a trecientos pesos cada una en atención a haber venido de mi patria la ciudad de Puebla de los Ángeles con sólo este destino, y tenido que estar en la cantera con mis oficiales trabajando en ellas desde el mes de febrero del año de 1791 hasta ponerlas en estado de venirlas sólo a pulir en el cimenterio.

Cobró 2,400 pesos por ellas, más 275 pesos por haber tenido que volver a labrar a san Primitivo, que en la cantera fue destruido por una piedra, además otros 137 pesos 4 reales por la misma escultura al tener que labrarlo nuevamente con plinto desde los pies hasta medio muslo y la cabeza por haberse roto en el camino cuando lo trajeron. Enseguida cobró por dos grupos de serafines que elaboró para los entrepaños del pie de la misma torre en el lado poniente, a ciento quince pesos cada grupo. Y finalmente 600 pesos "por 2 estatuas de la misma medida, y de la propia piedra, también de una pieza, de San Emigdio y Santa Rosa de Santa María, a trescientos pesos" que hizo para la torre vieja, además de veinte pesos que le tienen que pagar por las reparaciones necesarias en las esculturas a causa de daños sufridos en el trayecto desde la cantera y al descargarlas del carro. Todo lo cual dio una suma de 3,662 pesos cuatro reales que recibió de los "Señores Comisionados por mano de Don Joseph Lascano." El documento fue rubricado el veinte y seis de enero de 1793 por Joseph Zacarías Cora.

En el apartado descriptivo del mencionado libro no se tomaron en cuenta las esculturas de la torre, tampoco hay acercamientos fotográficos a ellas. Sucede lo mismo en otras publicaciones acerca de la catedral de México, pues estas obras no están investigadas ni fotografiadas. Aquí por el momento se presenta un breve análisis de las piezas, que por falta de un buen material fotográfico el análisis detallado tendrá que esperar una futura investigación. Por la misma falta de imágenes aún no se ha podido determinar la ubicación de santa Rosa de santa María y de san

[371] *La catedral de México y el sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, por Manuel Toussaint, miembro de el Colegio Nacional, segunda edición, México, Porrúa 1973, p. 316: A.C.M. Exp. Fachada y Torres. Tom. III fol. 1220. En *Arte Colonial* Toussaint añade una nota diciendo que tanto Zacarías Cora como los Sandoval cobraron por la estatua de San Casiano.

Emigdio, protector de terremotos, en la torre oriente. En la torre poniente, aunque no se pudo identificar exactamente cada advocación, hay un Papa, cuatro obispos (con mitras y libros), un mártir (con una palma), un santo y una santa, aunque según las advocaciones mencionadas en el recibo deberían ser un obispo menos y un mártir más. Dos obispos hacia el norte, un obispo y un santo de brazos cruzados (ese debe ser san Francisco Javier) hacia el poniente (Fig. 21). Un obispo (Fig. 22) y san Gregorio Papa (el único con tiara) miran hacia el sur, es decir al zócalo, así como un mártir y santa Bárbara (con una copa y una palma) hacia el oriente (Fig. 23 y 24). Son esculturas dinámicas y expresivas, donde la inclinación de la cabeza y el *contraposto* evitan la rigidez. El pelo es de bucles fuertes. Los pliegues juegan un papel importante en la definición de los volúmenes, así como la expresividad de las piezas y la composición de la obra.

El buen trabajo que hace Zacarías Cora al esculpir demuestra primeramente su versatilidad, que en su taller había oficiales que sabían realizar este tipo de trabajo, lo cual da lugar a pensar en la posibilidad que también elaboró obras en piedra para Puebla u otros lugares. Además se puede suponer que no fue el único miembro de los talleres Cora diestro en esculpir piedra. Parece que se puede entender a los Cora como escultores cien por ciento, es decir, tanto de madera como de piedra, pues hasta ahora no se ha encontrado evidencia de que también hayan hecho trabajos de ensamblaje. Aunado a ello viene que siempre son nombrados escultores.

Por lo pronto del análisis de las obras documentadas se puede recapitular que, gracias a ellas, es posible distinguir cinco manos distintas de maestros Cora, tres de ellos escultores y dos doradores. De ello se derivan las características del tallado de José, el llamado “gran maestro”, de otro José y de Zacarías, así como los distintivos de la policromía de los doradores Antonio Primo Feliciano y Antonio Marcelino. Los tres escultores representan dos épocas diferentes de hacer escultura y tres estilos personales. Sin embargo se pueden afirmar señas de identidad del taller que se mantienen a lo largo de los años, lo cual habla de una buena transmisión de conocimientos, técnicas e ideales de trabajar dentro del taller. Estas características formales se distinguen tanto por la composición de las obras (armonía, equilibrio, relación con el espacio y juego de pliegues), como por los detalles de su manufactura (bucles, orejas, mejillas y dedos). En los siguientes capítulos habrá que afinar aún más estas señas y explorar sus implicaciones.

3.1.2. Las esculturas de los Cora en la Catedral angelopolitana

Las esculturas de san Pantaleón y san Nicolás Obispo no fueron las únicas piezas que elaboró el taller de los Cora para la iglesia más importante del lugar, esto incluso da pie a discutir el posible papel de estos artistas como escultores episcopales, ya que tanto algunas noticias como piezas así lo apuntan. En cuanto a las tallas atribuidas en el recinto catedralicio se tiene la ventaja de contar con el archivo del cabildo, el cual permite trazar su trayectoria en el contexto de sus retablos y capillas. Esta vez el cronista Fernández de Echeverría y Veytia no sirve de apoyo, porque en su descripción de la Catedral carece de comentarios sobre imágenes procedentes del taller de José de Cora. La fuente historiográfica más temprana que registra esculturas de este obrador es la descripción de la Catedral escrita por José Manzo, publicada en 1844. Ahí él atestigua la autoría de José Villegas Cora –a veces simplemente llamado Cora– para las esculturas de san José en su altar, las de san Nicolás Obispo y nuestra señora del Carmen en la capilla de san Nicolás –no queda claro si la de san Juan Nepomuceno en esta capilla es también de los Cora– la Virgen de Dolores en la Capilla del Redentor y el san José en el Sagrario Metropolitano. De autoría de Zacarías Cora señala al san Juan, parte de un calvario, en el exterior del coro y el Crucificado de pequeño formato del sagrario del altar de san Miguel. Bernardo Olivares en su texto sobre la seo angelopolitana repite las atribuciones realizadas por Manzo y además señala algunas nuevas: a José Villegas Cora adjudica santa Ana y san Joaquín en el retablo de san José, así como la escultura de san Pedro en su capilla y la de la Virgen titular en la Capilla de la Purísima. Para Zacarías Cora añade las de san Joaquín y santa Ana en el Sagrario. Hasta aquí las atribuciones del siglo XIX. En el siglo XX Toussaint menciona la participación de Zacarías en el baldaquino y Eduardo Merlo atribuye al taller de los Cora la imagen de san Juan Nepomuceno en la sala capitular. En el catálogo del INAH se registran las esculturas de san Miguel, san Gabriel y san Rafael como obras de José Villegas Cora, y el Señor de los Milagros es atribuido al taller en cuestión. Además, en el tablón informativo de la capilla de Santiago se lee que la escultura de san Eloy fue hecha por Cora, la misma información aparece respecto a la pieza de san Juan Nepomuceno en su capilla, aunque en ninguno de los dos casos se refieren las fuentes.

A continuación se revisan estas atribuciones, según la ubicación de las piezas, usando como fuente principal los inventarios, pero cotejando y ampliando algunos datos

con la información de las Actas de Cabildo y los libros de fábrica. Ninguna de estas fuentes proporciona autorías, pero ayudan a entender la temporalidad y ciertas características de los retablos y sus esculturas, así como de las capillas donde se ubican. No está de más interrogar primero el valor testimonial y contenido del fundamento de esta argumentación: los inventarios. Se trata de un género documental que se originó con el deseo de registrar, controlar y conmemorar los bienes de la iglesia.[372] Mientras que tan sólo existe un libro de inventario del siglo XVI (1596) y uno del XVII (1656), es a partir del siglo XVIII, exactamente en 1712 durante el gobierno del obispo Pedro Nogales Dávila, cuando se empiezan a levantar inventarios de manera sistemática. Gracias a ello se cuenta con registros del ajuar eclesiástico de los años de 1712, 1734, 1743, 1749, 1750, 1764, 1766, 1771, 1776 y 1792. Del siglo XIX solamente existe un inventario de la Catedral, de 1804, el cual da una continuidad con el siglo XVIII. En 1818 –aunque en su portada se lee 1802– se levantó un inventario del templo parroquial del Sagrario. Con anterioridad, el ajuar de este recinto se había integrado en los inventarios de 1771 y 1776. Algunos de los registros mencionados son borradores, incluso existen duplicados, otros tienen anotaciones posteriores al margen o en el mismo texto que los actualizan, por lo cual se debe verlos y entenderlos como obras en proceso, que sirven de orientación para conocer a partir de que momento una escultura aparece registrada en cierto lugar o deja estarlo por ya no mencionarse.[373] Los criterios que rigen los levantamientos son descriptivos, no prestando atención a la autoría de las obras, pero sí al donante. Estos registros son suficientemente minuciosos para permitir un acercamiento a diferentes cuestiones relacionadas con las esculturas y los retablos.

La descripción de 1712 sirve de base para los inventarios subsecuentes, que muchas veces remiten a este registro, el cual a su vez tiene continuidad del inventario de 1656, el único del siglo XVII. A este hace referencia indicando cuales piezas seguían en su lugar en

[372] Leticia Garduño Pérez en su tesis doctoral acerca de la platería en la catedral angelopolitana analiza como fuente primaria este tipo de documentos. (GARDUÑO Pérez, María Leticia, Un siglo de platería en la Catedral de Puebla a través de sus Inventarios de Alhajas (siglo XVIII), tesis que para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte presenta Ma. Leticia Garduño Pérez, directora de tesis: Montserrat Galí Boadella, UNAM 2011; http://132.248.9.195/ptd2012/marzo/0678194/Index.html, 14.05.2012)

[373] De la mayoría de los años mencionados existen dos ejemplares del inventario, de 1712, 1743 y 1764 hay sólo uno. Éste último abarca sólo las capillas del lado del evangelio. Del inventario de 1776 hay un borrador anexo a uno de los inventarios de 1771. En la serie de inventarios está integrado además un inventario del año de 1759, donde se enumeran sólo los objetos de platería, un libro con las alhajas que se dieron a iglesias y capillas (1730), así como un libro de 1782 que registra los bienes confiscados a los jesuitas.

o no al momento del registro en 1712, y cuales eran nuevas. Al inventario de 1766 se le puede considerar como parteaguas, porque de ahí en adelante nuevamente hay levantamientos detalladas de las capillas con sus retablos con apreciaciones que no retoman las palabras anteriores. La descripción se lleva a cabo de manera sistemática, empezando siempre con los objetos de platería, que son los de más valor, siguiendo con los ajuares de las imágenes más veneradas, y luego con la descripción del interior del templo, sus espacios anexos y las pertenencias sin ubicación fija en ellos, como son por ejemplo los ornamentos litúrgicos y los objetos de uso cultual. Entre 1712 y 1764 la lógica de enumeración de los altares y las capillas del interior del templo es la misma.[374] Se empieza por la Capilla de los Reyes y los retablos de san José y san Miguel, siguiendo después por el lado del evangelio y luego el de la epístola, mientras que a partir de 1766 se inicia desde el lado opuesto registrando al final la Capilla de los Reyes, los altares en los testeros de las naves, en los cruceros y el exterior del coro. Empezando desde la epístola el orden de las capillas era el siguiente: las tres primeras hasta el crucero eran la capilla llamada "Junto a la sacristía" (a partir del registro de 1771 con el nombre de nuestra señora de las Nieves), la de la Antigua y la de las Reliquias, después del crucero hasta atrás seguían las de san Nicolás Obispo, de la Columna, del santo Sudario y de la Soledad. Del otro lado desde atrás hasta el crucero estaban las capillas de san Ignacio, del santo Cristo, de la Concepción y de san Andrés, mientras que después del crucero las de nuestra señora de Guadalupe, de san Pedro y de Santiago. En los demás espacios del templo se registraban el retablo grande, el de san Francisco de Sales y el de santa Teresa en la Capilla de los Reyes, después el Altar Mayor, mientras que en los testeros de las naves se describían el altar de san José y el de san Miguel. En el crucero sur el retablo de nuestra señora del Carmen y en el crucero norte el de san Cristóbal. El exterior del coro tenía frente a la puerta del Perdón el retablo de Ánimas y en los laterales uno de san Felipe Neri y uno de nuestra señora del Prado. A lo largo del tiempo abarcado por estos registros hubo algunas reubicaciones en la constelación de las advocaciones, pues entre 1743 y 1749 intercambiaron de lugar las capillas de san Andrés y de las Reliquias, además el retablo del Carmen se quitó del crucero sur para ubicarse en el altar sur del exterior del coro, habiéndose éste –para el inventario de 1804–

[374] El de 1734 cuenta sólo con comentarios breves acerca de los distintos retablos y con un apartado llamado "imágenes de talla y tabernáculo".

convertido en el altar de san Juan Nepomuceno. En este último inventario ha desaparecido también el retablo de san Cristóbal que se encontraba en el crucero, junto a la puerta que da al zócalo.

En cuanto a las renovaciones de las capillas y la adquisición de piezas, al comparar los inventarios se evidencia que pocas veces se renovaba toda una capilla a la vez,[375] más bien se reemplazaba primero el retablo mayor y casualmente uno de los laterales, incluso hay capillas, como las de Santiago, san Pedro y la Soledad que al parecer permanecían iguales durante casi todo el siglo XVIII. Solamente en dos casos, a saber en 1773 y1775, se describe con mucho detalle la renovación del retablo principal (quien lo costeó, fecha de estreno), es decir para la capilla de la Concepción y para la del Señor de la Columna respectivamente,[376] en los demás casos simplemente se apuntaba que el retablo en cuestión era nuevo o casi nuevo.[377] Para datos más precisos acerca de la renovación de capillas y retablos es menester compaginar los inventarios con las Actas de Cabildo y con los libros de fábrica, pues los primeros contienen razones acerca de cambios y renovaciones, mientras que en los segundos se apuntan los gastos, siempre y cuando por lo menos una parte haya sido costeada por la fábrica espiritual del templo.

La comparación de las advocaciones titulares de las capillas descritas en los inventarios con relación a las que se observan en la actualidad, deja ver, que el esquema básico de la geografía devocional no ha sufrido muchos cambios sustanciales.[378] Este fenómeno es descrito por Patricia Díaz Cayeros en su artículo "Tallas, estatuas e imágenes en los inventarios de la catedral de Puebla: apuntes hacia una geografía devocional"[379], donde la autora afirma que ya para 1712 estaban establecidas las devociones titulares tanto

[375] Éste es el caso de la capilla de la Virgen de los Nieves para los años 1760, pues en el inventario de 1766 se registran tres retablos nuevos. Como ya se ha referido en el capítulo anterior, el ensamblador y dorador Manuel Ramos elaboró por lo menos dos de estos retablos. La promoción de esta devoción y la consiguiente renovación de la capilla tienen su explicación en el hecho de que el obispo Pantaleón Álvarez de Abreu era originario de la Isla de la Palma, cuya patrona es la Virgen de las Nieves. (Amador, *op.cit*.)

[376] AVCMP, Inventario año de 1771 y de 1776, Borrador del inventario de 1776, s/f.

[377] El criterio de "casi nuevo" también es bastante vago, dado que en 1766 se refiere como casi nuevos a los retablos de la capilla de San Ignacio, los cuales en 1712 se decía que estaban sin dorar.

[378] Estos cambios sucedieron sobre todo en la nave de la epístola: La capilla de San Nicolás Obispo se movió al final de la nave del evangelio, al lugar donde estuvo la de San Ignacio, la cual desapareció, en el lugar original de la de San Nicolás se encuentra una de San Juan Nepomuceno, la capilla de la Virgen de las Nieves ahora es de la Dolorosa, la de Nuestra Señora de la Antigua es la del Sagrado Corazón de Jesús y la de la Sábana Santa es de Nuestra Señora de Ocotlán.

[379] DÍAZ Cayeros, Patricia, "Tallas, estatuas e imágenes en los inventarios de la catedral de Puebla: apuntes hacia una geografía devocional", en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, Puebla, Museo Amparo, IIE-UNAM, ISCyH-BUAP, 2013.

de capillas como de altares principales, que perduraron hasta finales del virreinato y la mayoría hasta nuestros días. Algunas de ellas, específicamente los patronos más importantes, ya estaban presentes en el inventario de 1596. Ellos son la patrona de la Catedral, la Inmaculada, para el retablo mayor, los dos patronos de la ciudad san Miguel y san José, en los testeros de las naves, Santiago, el patrón de España, en la primera capilla del evangelio, así como la muy venerada Virgen de la Antigua, originalmente en la primera de la epístola.[380] Al analizar los inventarios la autora hace una observación muy reveladora, a saber que "durante el siglo XVIII prácticamente todas las capillas de la catedral de Puebla giraron alrededor del centro gravitacional de una pieza escultórica. De hecho, en las capillas, la pintura sólo tomó el papel dominante cuando se vinculó con una reliquia o adquirió su rol." Es en este contexto, donde cobran importancia las esculturas atribuidas a los Cora, ubicadas en cuatro de las catorce capillas, así como en los dos testeros de las naves laterales.

Empezaremos entonces nuestro recorrido por estas piezas, iniciando con los altares dedicados a los dos grandes patronos de Puebla, es decir san José y san Miguel, los cuales presiden las dos naves laterales del templo (Fig. 25 y 26). Según los datos documentales, estos dos retablos siempre fueron concebidos como pareja, correspondiéndose en su forma. Los actuales son neoclásicos de igual factura con dos pares de columnas monumentales cada uno, y un nicho en la calle central, coronado por un ángel con un gran resplandor con el *ojo* de Dios detrás. El de san José está provisto con la imagen titular en el centro y las esculturas de san Joaquín, santa Ana en los intercolumnios, mientras que el de san Miguel con la escultura del santo patrón en el centro y las esculturas de san Gabriel y san Rafael a los lados, siendo ambos retablos coronados por dos ángeles con guirnaldas. Tal como se puede deducir de los inventarios de la Catedral, estos retablos con sus esculturas no son idénticos a los del siglo XVIII. Respecto al de san José en 1712 se dice simplemente que había "una estatua del Santo en su nicho con sus vidrieras de que falta una, y tiene doze lienzos de la vida del Santo y dos estatuas en cada lado de San Juan, Santa Anna, Aaron y

[380] Esta ubicación la refiere Antonio Tamariz de Carmona en su *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España y su Catedral*, de 1649. (Biblioteca Angelopolitana VII, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1991.)

Joseph el justo,"[381] y desde 1743 se dice que se agregó un nicho para san José.[382] En el periodo que abarcan los inventarios de 1766 a 1771 la descripción es más amplia y muestra que el altar de san José poseía el siguiente retablo dorado con una

> [...]Ymagen de el Santisimo Patriarca Señor San Joseph de mas de dos varas de alto, i su niño con sus diademas i bara de plata, i capa de tela encarnado con su vidriera de cristal; mas arriba el segundo nicho con su vidriera, una ymagen de taya de el Salvador de vara, i tres quartas, con nuebe lienzos que le adornan, i quatro ymagenes de taya de á vara i tres quartas á los lados, dos Santos Profetas, San Juan Bautista, i Señora Santa Ana; su frontal bordado con santos sobre terciopelo carmesi antiguo; un Santo Cristo pintado en una Santa Cruz grande con su peana, un atril embutido en naranjo, evangelio, lababo, palabrero, candeleros de madera plateados, i tapete.[383]

Las dos descripciones evidencian que entonces era un retablo compuesto tanto por esculturas -entre ellas una santa Ana- como por pinturas, con la talla de san José como imagen principal, faltando una escultura de san Joaquín en comparación con la iconografía del retablo actual. Tal como Amador Marrero encontró en el libro de fábrica de 1747, en aquel año hubo una renovación de la imagen de san José, para la cual por coincidir temporalmente con la manufactura de la escultura de san Pantaleón sugiere una probable intervención por parte de los Cora, habiendo dado la orden de renovación el propio obispo Pantaleón Álvarez de Abreu.[384] Hay que esperar hasta los inventarios de 1776 para leer algo muy revelador acerca de esta escultura titular:

> Un retablo dorado antiguo en el primero nicho que esta con su vidriera de christal esta colocada una ymagen de talla de el Santisimo Patriarca Señor San Jose con su niño teniendolo de la mano: las dos ymagenes con sus diademas de plata y la bara, el Santo con su tunica de tela encarnada con su galon, que se le hizo de la capa que tenía antes: su capa nueva de tela verde, con sus galones, que le donó la Señora doña Maria la Notaria, con su singulo de colonia de nacaz, y tiene colgados siete

[381] AVCMP, Inventario de los bienes de la sacristía mayor de esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla año de 1712, f. 46v. Puede ser que se trate del retablo del que Fernández de Echeverría y Veytia dice que antes estaba en el presbiterio de la iglesia y bajo el gobierno del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz se movió a la nave de la iglesia. Lo mismo aplica para el retablo de San Miguel. (Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op. cit.*, p. 112)

[382] AVCMP, Inventarios de las alhajas de sacristía e iglesia Catedral fechos año de 1743, f. 58.

[383] AVCMP, Inventario año de 1771 y de 1776, Inventario de 1771, f. 39-39v.

[384] Amador, *op.cit*. La entrada en el libro de fábrica es la siguiente: "En 22 de marzo de 1747 se despachó libranza a favor del licenciado Don Salvador de Aguirre Sacristán Mayor de la Sacristía de esta Santa Iglesia Catedral V020 pesos del costo de renovar la imagen del Patriarca Señor San José por orden del Ilustrísimo Señor Doctor Arzobispo Obispo de este Obispado". (AVCMP, Libro de Fábrica Espiritual (1)719, f. 145.) Esta información se repite en la *Quenta de fábrica para los años de 746 y 747*, f. 50.

> milagros de plata, y el Niño tiene de nuebo una tunica de terciopelo carmesi bordada de plata que le hizo dicha Señora con su singulo de liston de tela de plata y terciopelo azul con sus dos borlas de plata en las puntas.[385]

Esto significa que la escultura de san José no llevaba al Niño Dios en brazos, sino que éste iba de pie a su lado y que la escultura de san José estaba vestida. El hecho que estuviera vestida no la convierte en una pieza de vestir, pues muy bien pudo haber sido de talla, no obstante hay que advertir que la escultura actual, atribuida a José Villegas Cora, no es exactamente la misma que describe el inventario. Tiene que haber sufrido un cambio en su talla y en la ubicación del Niño Dios, así como haber sido despojado de su ropaje. Todo ello, sin embargo, no es tan descabellado pensarlo si se considera la práctica común de modernizar las esculturas. Exactamente eso le sucedió a la escultura de san José en su parroquia, que según las palabras del cronista Echeverría y Veytia fue renovada por los Cora.[386] Lo mismo le pudo haber acaecido a su contraparte de la Catedral, más aún, porque la escultura antigua parece haber sido muy venerada, pues el mismo Echeverría y Veytia relata que era de regular estatura y después de haber estado en la sexta capilla (que era la del santo Sudario o la del santo Cristo, dependiendo si se empieza la cuenta desde la epístola o desde el evangelio),[387] "se colocó en el primer cuerpo [del retablo] en un nicho adornado de muy buenos cristales y aunque la efigie es antigua, es muy hermosa y por medio de ella ha querido el santo patriarca manifestar su poderosa intercesión."[388]

Como se lee en el inventario, esta escultura se parecía a la de la parroquia, pues igual que ella llevaba al Niño de la mano. Después hubo un cambio en la iconografía, alejándola de su prototipo de la parroquia y quitándole su vestimenta para que estuviera vestida solamente con la policromía. Entonces el énfasis puesto en un san José itinerante se

[385] AVCMP, Inventario año de 1776, f. 46 a 46v. Ésta es la descripción más completa, pero ya se encuentra en el borrador de 1776.
[386] Para mayor información respecto al culto de la escultura de san José en su parroquia consultar mis artículos "Patronos de la Puebla de los Ángeles: Noticias de Señor San José, su escultura principal, fiesta y cofradía" en *Encrucijada*, Revista digital del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, número 3 (en prensa) y "El ritual de la palabra hablada. Esbozos de la sonoridad en las fiestas josefinas de la Angelópolis virreinal", en *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Siglos XVII-XIX*, Puebla, CONACYT, CIESAS, ISCyH-BUAP, 2013.
[387] Los inventarios entre 1712 y 1743 no hacen mención a alguna escultura de San José ahí.
[388] Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op. cit.*, p. 112.

cambió a un san José protector.[389] Dado que esto sucedió después de la época de Echeverría y Veytia, es decir de 1780 en adelante, nos ayuda a fechar la escultura. Aunque este cambio en la talla no se refleja en los libros de fábrica, en las Actas de Cabildo del 7 de julio de 1783 existe una breve entrada acerca del retablo que informa que "estar ya acabado el nuebo corateral para el Santisimo Patriarcha Señor San Joseph, y asi que si parecia vien á este Venerable Cabildo se comensaria a quitar el dia de mañana el viego, lo qual tubieron á vien los Señores."[390] Este retablo tiene que ser el que se registra en el inventario de 1792, el cual tenía un aspecto mucho más parecido al actual y atestiguaba el cambio en la escultura de san José:

> Un retablo dorado y al medio un nicho con tres vidrieras de cristal y dentro el Santisimo Patriarca Señor San José de bulto con el niño en los brazos en una peana forrada en plata diadema de laton dorada la vara de los mismo con las flores de plata dos picheles de cristal con ramos de flores de mano y quatro ramilletes de plata con jarras. Abajo de este nicho tiene todo el recebimiento forrado de plata con sobrepuestos de laton dorados en el medio un santo Christo, Santa Ana, la Madalena y la Virgen que está con resplandor y daga de plata dorada con su manto azul varios huecos con reliquias y ceras de agnus, todo con vidrieras. A los lados del nicho principal Señor San Joaquin, y Señora Santa Anna de bulto en sus repisas, con diademas, peanas de plata, y dos albortantes de laton en cada una. Dos angeles sobre dos columnas en dicho retablo, atril, evangelio y lababo. El Santisimo Patriarca, su retablo y adorno, lo costeó y donó el Señor Arcedeano Doctor Don Mateo José de Arteaga.[391]

La última frase explica por qué no hay registro de esta modificación en los libros de fábrica, pues el retablo fue pagado enteramente por el arcediano en turno, quien a razón de su segundo nombre tenía por patrono a san José.[392] Este canónigo, cuyo último escalón en la jerarquía eclesiástica era el del arcediano, formó parte del cabildo catedralicio poblano entre 1775 y 1794. El encargo del retablo de san José tiene que haber sido uno de sus grandes proyectos conmemorativos.[393] Este retablo parece haber conservado la escultura de

[389] Es notorio que el cambio iconográfico no ocurrió en la parroquia de San José, tal vez por razones devocionales, aunque la escultura titular fuera renovada también por José Villegas Cora. Esta reforma data de 1776, es decir de fechas cercanas a la de la Catedral. (*Ibid.*, p. 210)
[390] AVCMP, Actas de Cabildo 46 (original: 45), f. 4. Sobre el Colateral del Santo Patriarcha.
[391] AVCMP, Inventario 1792, f. 50 a 50v, Numero 112. Altar de Señor San José.
[392] La coincidencia de los nombres es de importancia, pues este arcediano costeó también la escultura de San Mateo – el patrono de su segundo nombre – en la capilla de San Nicolás Obispo. (AVCMP, Inventario 1792, f. 41.)
[393] Mateo José de Arteaga, quien había sido canónigo doctoral de la Santa Iglesia de Guadalajara, tomó posesión de su canongía doctoral en Puebla de los Ángeles el 25 de agosto de 1775 y permaneció en el cabildo hasta su muerte en 1794 (AVCMP, Actas de Cabildo 40 [numeración nueva: 41], 1774-1774, ff. 48v a

santa Ana del retablo anterior y a su lado tenía un santo Cristo, una Magdalena y una Virgen, así que las cuatro piezas por su ubicación en la predela parecen no haber tenido tamaños muy grandes. Además el retablo ostentaba ya las esculturas de san José, san Joaquín y santa Ana, tal como se ven actualmente.

Como era de esperarse, no tardó en modernizarse también el "hermano" de este retablo, el de san Miguel, encargándose de la construcción y de las esculturas el mismo arcediano Arteaga, tal como se lee en las Actas de Cabildo y los libros de fábrica. El 14 de diciembre de 1790 este canónigo llevó al cabildo una propuesta del dorador Sebastián Pérez acerca de la renovación del retablo de san Miguel (en mil doscientos pesos) o su nueva construcción (en tres mil ochocientos, más la entrega del retablo viejo).[394] El cabildo decidió dar preferencia a este dorador en el caso de que hiciera el retablo a un precio de tres mil quinientos pesos, más la entrega del retablo viejo. No hay constancia acerca de quién finalmente realizó la obra, la cual resultó ser más cara. En los libros de la fábrica espiritual se registra que el retablo se realizó entre 1790 y 1792 "para hermanarlo con el del Santísimo Patriarca", gastando 4,500 pesos en su factura en blanco y dorado, 1,535 pesos 5 reales para el sagrario de plata y vidrieras de san Miguel, y 245 pesos para las esculturas de san Gabriel y san Rafael (se pagaron 140 pesos por su manufactura, 100 por la encarnación y el estofado y 5 pesos por acarreos y aldabas con que se aseguraron).[395] El retablo terminado, que cuenta con menos esculturas que el de san José, en el inventario de 1792 es descrito de la siguiente manera:

52, 11.07.1774, Actas de Cabildo 42 [numeración nueva: 43], 1775-1778, ff .32v a 34, 25.08.1775 y Actas 50 [numeración nueva: 51], 1794-1796, ff. 30v – 31, 23 de agosto 1794. Lamentablemente no fue posible profundizar la investigación en su personaje, dado que a finales del año 2012 fue clausurado el archivo de la Catedral de Puebla por un periodo de dos años.

[394] AVCMP, Actas de Cabildo 47 [numeración nueva: 48] 1789 a 1790, f. 284v: "Di cuenta con un memorial de Sevastian Peres dorador que acava de renovar los retablos del Altar de los Reyes en que ofrece ó renovar el de San Miguel por la cantidad de mil y doscientos pesos ó igualarlo con el de el Santissimo Patriarca por la de tres mil ochochientos dandole el viejo, y oydo por los Señores con la propuesta del Señor Arcediano que haviendo hecho á sus espensas el de Señor San Jose espresó que con la cantidad de tres mil y quinientos y el retablo viejo podia igualarse el de San Miguel acordaron comicionan y comisionaron á dicho Señor Arcediano para que su Señoria se encargase de la construcion de dicho retablo prefiriendo al dicho Sevastian Peres en caso de hacerlo por la cantidad de tres mil y quinientos pesos y el viejo."

[395] AVCMP, Libro de fábrica por tesorería 1787, ff. 46v- 61v. Las entregas de dinero para el retablo en blanco y dorado se registran en cuatro entregas entre el 22.12.1790 y el 22.07.1791, para el sagrario y las vidrieras el 29.11.1791 y para las esculturas el 26.09.1792.

> Un retablo dorado igual en todo con el de Señor San José, y en el nicho, con sus vidrieras colocado el arcangel San Miguel de bulto con la guirnalda, cetro y espada de plata, á los lados San Gabriel y San Rafael de vulto [agregado con otra letra: con sus peanas de plata]. El recibimiento del nicho forrado en plata como está el del lado contrario con sus nichos con reliquias dos ceras y dos laminas, y en medio un Santo Cristo con cruz y cantoneras de plata, menos la cruz, que es de madera con su vidriera en el nicho.[396]

La información del inventario acerca de las peanas de plata fue agregada posteriormente, dado que fue en 1793 cuando el platero Manuel de Sabedra terminó la peana de san Miguel[397] y en 1795 cuando concluyó las de los otros dos arcángeles.[398] Es preciso advertir que con ello los dos retablos no sólo se hermanaron en su repertorio formal y de esculturas, sino también en sus adornos en plata de gran calidad, pues Manzo recalca tanto en las esculturas principales como en los arcángeles las "hermosas peanas de plata,"[399] de las cuales hoy en día únicamente se conservan las de las esculturas titulares.[400]

En cuanto al retablo anterior de san Miguel, la revisión de los inventarios revela que igualmente se pareció mucho al de san José. En 1712 se dice simplemente que era "otro colateral higual en todo al de San Joseph, y el nicho del Santo con sus vidrieras, doze lienzos de los santos Angeles y quatro estatuas, una de Nuestra Señora de los Dolores, otra de San Joseph, otra de San Juan y otra de la Magdalena".[401] En cambio entre 1766 y 1776 la descripción se realizó de manera más detallada:

> Un retablo antiguo igual al antesedente [el de san José] el Nicho primero con sus vidrieras, con la ymagen de plata de la Purissima Concepcion mas arriba otro nicho con su vidriera con la Ymagen de Señor San Miguel de taya, de mas de dos varas,

[396] AVCMP, Inventario 1792, f. 50v a 51, Numero 113. Altar de Señor San Miguel
[397] El 17 de agosto de 1793 se libraron 100 pesos al platero Manuel Sabedra por los "costos que tubiere una peana de plata que esta haciendo para Señor San Miguel en esta Santa Yglesia" y el 28 de septiembre del mismo año se le dan 593 pesos 4 reales "por la peana de plata que hizo para Señor San Miguel y otras piezas, segun consta de la cuenta que acompaña á dicho libramiento." Tal cuenta no viene adjunta. (AVCCP, Quaderno de cargo y data para la fábrica espiritual, que corre desde 1 de enero de 1793 y 1794, No. 12, ff. 55v y 56v.)
[398] AVCMP, Quaderno de cargo y data para la fábrica espiritual, que corre desde 7 de enero 1795 y 1796, No. 13, f. 42v: " Por libramiento de 1 de octubre de 1795 se pagaron al platero don Manuel Sabedra quinientos catorze pesos y cinco reales en esta forma 498 pesos 7:0 resto de 498 pesos 7.3 que tubieron de costo dos peanas de plata que se hicieron a los dos Santo Archangeles del retablo de Señor San Miguel y 15 pesos 6 de otras composturas y dorado de broches que expresa en la adjunta cuenta que certifica el padre sacristán mayor."
[399] Manzo, *op. cit.*, p. 20.
[400] Se puede suponer que el mismo platero hizo también las peanas en el retablo de San José.
[401] AVCMP, Inventario de los bienes de la sacristía mayor de esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla año de 1712, f. 46v.

> con girnalda, cetro, i palma de plata; al pie de el primero nicho una lamina de nuestra Señora de Guadalupe con su marco de plata, i vidriera rota de una tercia, que donó el Señor Canonigo Lizenciado don Melchor Albarez Carballo; quatro ymagenes de taya á los lados de vara y quarta, Señor San Joseph, San Juan Evangelista, Santa Marta, i Santa Maria Magdalena, con nuebe lienzos; su frontal bordado antiguo con Santos sobre terciopelo carmesi; cruz de madera, atril embutido de naranjo, Evangelio, Lababo con sus marcos de mermellon con filetes de oro, candeleros de madera plateados, i tapete.[402]

La única pieza que de este retablo se puede haber integrado al nuevo, el cual tiene una narrativa basada en pocas esculturas, es la imagen principal, dado que en el libro de fábrica no quedó registrada la factura de una nueva escultura de san Miguel. Sin embargo, no sería de extrañar que por el valor devocional de la escultura principal del patrono de la ciudad, el arcediano la haya encargado por su propia cuenta, pero sin costear todo el retablo, a diferencia de lo que hizo en el caso del de san José. Aunque la escultura de san Miguel no se hubiera hecho completamente nueva, es de pensar que por lo menos se renovara, tal como sucedió con la de san José. No obstante, su calidad de ejecución y trazado complejo sugiere una hechura completamente nueva.

Lamentablemente es muy difícil rastrearla en los inventarios, dado que no se proporcionan descripciones minuciosas. Cuando en 1743 se dice que "se añade en el altar de Señor San Miguel un tabernaculo de dos cuerpos semejante a el de arriba [es decir del retablo de san José], y en el primero cuerpo está colocada la imagen de plata de Nuestra Señora la purisima Comsepcion, con sus vidrieras, que donó el Lizenciado Don Antonio Franco de Oliveros, y en el segundo cuerpo la imagen de Señor San Miguel con sus vidrieras que hacen compañia a el altar del Santisimo Patriarcha"[403] la descripción no es suficiente amplia para deducir algo del aspecto formal de la escultura, su procedencia o posibles renovaciones. La información se repite en los inventarios siguientes hasta 1764, y en 1766 se añadió una breve descripción de la escultura principal: "la imagen de Señor San Miguel de talla de mas de dos varas con su guirnalda, cetro, palma de plata."[404] Es notorio que en el inventario de 1792 esta frase se cambió levemente, pues las palabras "palma de plata" se sustituyeron por "espada de plata." Este pequeño detalle cambia la concepción de la escultura, pues un san Miguel con los atributos de cetro y palma sugiere ser una pieza

[402] AVCMP, Inventario año de 1771 y de 1776, Inventario de 1771, f. 39v.
[403] AVCMP, Inventarios de las alhajas de sacristía e iglesia Catedral fechos año de 1743, f. 58v.
[404] AVCMP, Inventario de las alhajas de esta Santa Iglesia Catedral fecho el año de 1766, f. 59v.

que hace énfasis en el príncipe celestial, mientras que una con espada pone en relieve su condición de guerrero. Dada la importancia de la espada en el trazado actual de la escultura, por determinar la colocación del brazo levantado, se puede concluir que esta escultura de san Miguel no es idéntica a la anterior.

Las pocas esculturas que contenían los retablos descritos en el inventario de 1792 y la falta de pinturas, da a entender que ostentaban un estilo más austero que el de sus antecesores, siendo ya una obra de gusto ilustrado bastante parecida a los retablos de columnas monumentales que se aprecian actualmente, los cuales tienen que haber sido colocados a finales del siglo XIX.[405] Incluso a principios de aquel siglo el retablo de san José se depuró más, para quedarse sólo con las cinco esculturas actuales, tal como se puede ver en la descripción hecha por Manzo.[406] Lo mismo se sustrae de la de Bernardo Olivares, quien además opina que estos retablos aún tenían defectos en su concepción, sin embargo su descripción advierte que reflejaron el gusto de finales del siglo XVIII, pues abandonaron el estípite y ostentaron nuevamente columnas. Se puede pensar en una semejanza entre estos retablos y los del muro oriente de la iglesia de Santa Catalina, que se encargaron en los años ochenta como se vio en el capítulo anterior, los cuales usando la terminología de Jorge Alberto Manrique se clasificarían por neóstilos. Olivares señala que los dos retablos de la Catedral eran:

> [...] de orden corintio, de mala traza, principalmente los capiteles, dorados todos e iguales los dos. Constan de dos cuerpos, en el primero con 4 columnas y 2 en el segundo; en el centro uno tiene la estatua del Señor San José, en un gran nicho, a los lados Señora Santa Ana y Señor San Joaquín, obras del insigne escultor don José Villegas Cora, y en la cornisa dos ángeles, de mala escultura; el otro retablo, del lado de la Epístola, tiene la estatua de San Miguel, de escultura muy antigua, los ángeles San Rafael y San Gabriel a los lados sobre sus repisones, y por remate dos ángeles, de vara y media como los otros, abajo de los nichos de las estatuas principales hay dos sagrarios con sus Cristos, de mano de Cora; estos sagrarios y las peanas de San José, San Miguel y repisas de las estatuas de los intercolumnios eran de plata, lo mismo que los frontales.[407]

[405] Efraín Castro en los comentarios al *Álbum artístico 1874* opina que los retablos fueron sustituidos en 1885 por los que vemos hoy en día. (Olivares, *op. cit*, p. 142, nota 130)
[406] Manzo, *op. cit*., pp. 20 a 21.
[407] Olivares, *op. cit.*, pp. 76 a 77. Sigue la descripción del aspecto original de estos retablo que lo toma de la *Relación y descripción de l templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España y su Catedral*, escrito por Antonio Tamariz de Carmona en 1649.

Un punto que llama la atención en este relato es que Olivares opina que la escultura de san Miguel era muy antigua, incluso más adelante dice que fue hecha en época del obispo Palafox y Mendoza, lo cual hace dudar acerca de su capacidad de analizar esculturas, dado que el san Miguel por el vuelo de su ropaje ostenta claramente rasgos de la escultura dieciochesca.

Un aspecto digno de mención acerca de estos retablos es, que su construcción se inscribe en el contexto del ajuste, limpieza y dorado de los retablos de la capilla de los Reyes, del cual se encargó Sebastián Pérez en 1790.[408] Con ello resplandecía toda la cabecera del templo, otorgando a las esculturas de los Cora un lugar primordial a la par de su importancia devocional, sobre todo si se añade la renovación del baldaquino que se decidió en 1797.[409]

Los datos de los retablos de san José y san Miguel dan pie para analizar sus esculturas. Aquellas del retablo de san José deben ser de autoría de José Villegas Cora, el "gran maestro," y de su taller, pues José Manzo enuncia con motivo de la escultura de san José su gran elogio a "Cora, célebre estatuario poblano, cuya memoria hace honor á su patria." Entonces estas piezas deben datarse antes de la fecha de la muerte de José Villegas Cora, en julio de 1786, lo cual corresponde con la colocación del nuevo retablo en 1783. Además, la memoria del costo de las diademas de san Joaquín y santa Ana que anotó el platero Manuel Sabedra el 17 de octubre de 1785 sugiere, que para estas fechas las esculturas ya estaban terminadas.[410] La morfología de composición armónica en *contraposto*, el cuidado de la anatomía en rostro y manos, los vigorosos bucles en el cabello, los característicos lóbulos carnosos y el buen oficio, que acusa parecido con la escultura de san Pantaleón, así como la semejanza de la escultura de san Joaquín con la de san Nicolás Obispo, confirman la atribución de las tres piezas al "gran maestro" y su taller.

[408] Entre el 10 de abril y el 16 de diciembre se le paga un total de 3482 pesos más una gratificación de 100 pesos por estos trabajos. (AVCMP, Fábrica por tesorería 1787, ff. 33 a 45.)
[409] AVCMP, Actas de Cabildo 52 (original: 51), 1796 a 1799, f. 142. Sesión del 30.06.1797. Información acerca del contexto de la renovación del baldaquino se encuentra en GALÍ Boadella, Montserrat, *Ignacio Antonio Doménech: reformas e innovaciones en la Puebla Ilustrada de finales del siglo XVIII*, Puebla, Secretaría de Cultura, 2007.
[410] AVCMP, Documentos de Fábrica Espiritual desde 1782 a 1783, s/f. El costo es de 18 pesos 7 y medio reales.

La escultura de san José es la más fina de las tres, de rasgos delicados, expresión tranquila y relación íntima entre padre e hijo, dado que el Niño reposa su brazo en el hombro de san José (Fig. 27).[411] Todo ello viene apoyado por una enorme fuerza expresiva en el rostro de san José, que otorga mucha presencia a la obra. Este cárisma especial que tiene, proviene de pequeños detalles como son las cejas levemente fruncidas y la boca que apenas se abre. La representación detallada de la anatomía, el *contraposto* y la caída armónica de los pliegues, que perfilan el cuerpo sin caprichos, apoyan la imagen armónica del conjunto. Las dos renovaciones mencionadas (en 1747 y alrededor de 1780) pueden explicar el trazo más sobrio en la vestimenta, condicionado por la reforma de una pieza anterior, y distinto al de otras piezas escultóricas del taller de los Cora, hecho que ya fue señalado por Amador Marrero.[412] El Niño Dios de expresión dulce y pelo de finas mechas está vestido, aunque probablemente sea de talla completa. San José tiene como atributos una corona alta dorada con filigranas rojizas y una vara florida dorada y plateada, mientras que el Niño lleva tres potencias doradas, indumentaria que se antoja ser la original.

El estofado es soberbio, demostrando un dominio excelente del grafio y del pincel, así como un gran conocimiento de las fuentes gráficas y textiles. Por la selección de motivos que integran rocallas debe pertenecer a la segunda remodelación de la escultura, es decir a finales de los años setenta o principios de los ochenta. Toda la túnica larga, que deja libre los pies calzados con sandalias, ostenta una corladura de efecto azulado sobre oro a manera de esgrafiado de flores únicas con rocallas sobre una base listada, donde las líneas siguen la forma del cuerpo e insinúan los pliegues del ropaje. Terminan en dos cenefas anchas de rocallas esgrafiadas con perímetro polilobulado en los bordes de la prenda. De un verde oscuro es la camisa, que sale de las mangas cortas de la túnica. En ella se esgrafiaron ornamentos vegetales y rocallas dorados, con matices rojos a punta de pincel. El exterior del manto color rojo, que cobija la escultura desde atrás y que cruza delante del cuerpo, imita brocados bordados de profusa decoración a manera de rocallas, hojarascas y flores esgrafiadas, con realces a punta de pincel. Termina en una ancha cenefa polilobulado, igualmente esgrafiada, que integra rocallas y retículas de puntas y rayados. El forro del manto es listado a manera de esgrafiado de tres franjas sobre ocre con flores libres, pero

[411] Según el catálogo del INAH la escultura mide 1,60m. (Catálogo Catedral, I, *op.cit*.p. 79.)
[412] Amador, *op. cit.*

uniformes. Toda la escultura delata un gran esmero en su ejecución, lo cual se explica por la importancia de la pieza al representar al santo patrón, el cual debía seguir la costumbre de ser bajado para sus fiestas y llevarse en procesión dentro de la catedral, por lo cual se vería de manera más cercana.

Para la pareja de san Joaquín y santa Ana (Fig. 28 y 29), los dos representados de edad avanzada y con expresión serena y tranquila, se escogió una iconografía más convencional que aquella de las piezas que se analizaron en el capítulo anterior en las iglesias de San Cristóbal y Santa Teresa. Pues aquí en la catedral santa Ana sostiene la paloma en su mano.[413] San Joaquín lleva la mano derecha al corazón, lo que le da una expresión más emotiva. Su escultura tiene mucha presencia y personalidad, tanto en la cabeza como en el ropaje. La cabeza se asemeja mucho a la de san Nicolás Obispo, obra de José Villegas Cora "el gran maestro." Coinciden los bucles vigorosos del cabello, las cejas levemente fruncidas y las arrugas de la frente, así como la formación de mechas en la barba y la oreja de lóbulo carnoso. Asimismo tiene gran parecido con la cabeza del san Joaquín en la iglesia de Santa Teresa, evidenciando una cierta manera de los Cora de representar varones mayores de edad. El ropaje pone un acento a la parte izquierda del cuerpo, donde el manto cubre completamente el brazo y se enrolla caprichosamente en la parte baja. De esta manera responde a la parte contraria del cuerpo, donde el brazo derecho está apoyado en el bastón como elemento vertical y se abre al espacio. En la pieza de santa Ana el manto cobija la escultura desde atrás sin mayores caprichos, pero con suficientes juegos de pliegues para animar la caída vertical de los pliegues de la túnica. La cabeza acusa semejanza con los rostros de las esculturas de santa Ana de las iglesias de San Cristóbal y Santa Teresa. Los dedos delicados de la mano derecha tienen posiciones estilizadas, como si faltara un atributo que sostenían. La paloma, protegida por santa Ana con su mano, presenta un aspecto bastante vivo por tener la cabeza levantada y extender un poco las alas.

El estofado de las piezas, aunque es muy bueno, se sirve de ornamentos más grandes y menos finos que el de san José y la ejecución es menos cuidada, dado el carácter secundario de las piezas en el conjunto escultórico del retablo. Estaban pensadas para ser vistas desde lejos y no ser movidas de su lugar. Estas diferencias de ejecución se aprecian

[413] Según el catálogo del INAH cada pieza mide 2,00 m de altura. (Catálogo Catedral, I, *op. cit.*, p. 78 y 80.) Ambas esculturas tienen aureolas de rayos dorados.

sobre todo en los acercamientos, quedando desapercibidas desde abajo. El ornato de la túnica de san Joaquín, que se caracteriza por un juego de listado, es decir que está organizado en franjas, consta de esgrafiado vertical y hojas intercaladas sobre azul. Termina abajo en una orla dorada con picado de lustre. El manto consiste en hojarascas y flores doradas, enriquecidas con picado de lustre, sobre fondo rojo en el exterior y sobre azul claro en el forro. La museta, a su vez, es de color gris con partes doradas que con picado de lustre y pincelazos negros muestran las características de la piel de armiño. Tanto ésta como la prenda anteriormente mencionada ostentan galones dorados con picado de lustre de rocallas y flores.

El estofado de la escultura de santa Ana es muy parecido, la túnica interior tiene el mismo juego de listado con hojas que la de san Joaquín, sólo que en este caso es sobre fondo violeta. La túnica exterior consta de hojarascas, rameados y flores dorados con picado de lustre sobre fondo azul esgrafiado en zigzag, misma combinación de motivos que se usó para el exterior del manto, sólo que aquí el fondo es rojo. El forro del manto, igualmente de color rojo, consiste de esgrafiado de motivos vegetales, rocallas y zigzag.

Las esculturas del retablo de san José fueron ejecutados en la misma época que la pareja de san Joaquín y santa Ana en San Cristóbal, así como las esculturas en la iglesia de Santa Teresa, analizadas en el capítulo anterior. Eso ayuda a entender el abanico de posibilidades de manufactura que existía en el taller de los Cora. Mientras que Zacarías Cora elaboró una escultura casi sin vuelo de ropaje, con policromía basada en corladuras, al mismo tiempo José Villegas Cora crea el san Joaquín del retablo de san José con un concepto más pictórico. Gracias a las tres parejas de san Joaquín y santa Ana, a saber en San Cristóbal, Santa Teresa y la Catedral, tres manos que elaboran la misma iconografía con ciertas diferencias.

Es notorio que las esculturas del retablo de san José y más aún las del retablo de san Miguel corresponden a una concepción de escultura que más bien se esperaría ver hacia mediados del siglo XVIII y no al final. La razón de ello puede buscarse en la personalidad e intención de quien encargó la obra o, sobre todo en el caso de las esculturas del retablo de San Miguel, en la necesidad de formar conjunto, lo cual provoca una cierta atemporalidad del estilo de las piezas.

Las esculturas del retablo de san Miguel se parecen a las del retablo de san José, aunque la calidad de ejecución de los arcángeles que se hicieron en 1792 es menor. Dado que el mismo canónigo responde por los dos retablos, se puede partir de la idea de que él mismo encargó todas las esculturas a los Cora. La escultura más fina de este retablo (Fig. 30), es sin duda la principal, acerca de la cual existe la interrogante de su año de hechura. San Miguel, de pie en un montículo plateado, se presenta con actitud ligera, pero soberana, una mano levantada con espada, en la otra un bastón de mando. Gracias a un movimiento insinuado invade un poco el espacio del espectador. Tanto el faldellín de muchos pliegues profundos, pero orgánicos, como la prenda que cobija la escultura desde atrás, vuelan alrededor de las piernas en *contraposto*. El revoloteo hacia su izquierda en combinación con la espada en la derecha da la sensación que aún está en movimiento, o que está por emprenderlo, lo cual Lessing llamaría el "momento fructífero", es decir el momento ideal para representar un cuerpo en movimiento.[414] Al mismo tiempo hay una tranquilidad interna por el equilibrio de la posición y la expresión dulce de la cara. Es el jefe de los ejércitos celestiales que domina con elegancia y soberanía.

El príncipe de los ángeles con tocado de diadema y tres plumas –único residuo de su yelmo–, ostenta una belleza de joven con rasgos femeninos, dejando libre gran parte de las piernas delgadas gracias a dos aberturas en el faldellín. La coraza modela el cuerpo, los antebrazos están desnudos. La composición armónica se logra entre el *contraposto* y los brazos apartados del cuerpo, el vuelo del faldellín y la prenda grande, la cual además está suspendida del hombro derecho. El rostro de ojos almendrados y cabello de bucles pronunciados ostenta las morfologías del taller de los Cora.

La elegancia del príncipe celestial es reforzada por el rico estofado, que se basa en corladuras sobre plata: en la coraza color turquesa, en el faldellín plateado, en el manto rosado y en el calzado azul celeste. Estas corladuras de efecto metalizado, que están en concordancia con la apariencia armada del arcángel, otorgan brillo y movimiento a la pieza al potenciar los volúmenes; además se trata de una técnica más barata que el estofado que

[414] LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder über die Grenzen der Mahleren und Poesie*, mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, neue verm. Auflage von Karl Gotthelf Lessing, Berlin, Voss, 1788.

emplea oro.[415] El efecto preciocista de las corladuras sobre plata se enriqueció en ciertas partes con zonas doradas, donde se combinaron el picado de lustre con dibujos a punta de pincel. Éste es el caso utilizado en el borde de las alas y en la definición de sus plumas, en el sol que se plasmó en la coraza entre la luna y las estrellas plateadas, en las flores y hojas que adornan el faldellín, así como en el galón de la prenda grande.

Acerca de los atributos de la escultura, Manzo opina que el "bastón y demás aderezos son de plata sobredorada".[416] Justo este uso de la plata y las corladuras son responsables de una gran parte de la fuerza expresiva de la escultura. Con ello se convierte en una pieza eslabón, que combina el revoloteo de paños, como se maneja en la escultura de san Pantaleón, con el uso de corladuras en zonas amplias, como se observa en la pareja de san Joaquín y santa Ana en la iglesia de San Cristóbal, obras de Zacarías Cora. Las características formales de san Miguel corresponden más a las de san Pantaleón que a las de las esculturas mencionadas en San Cristóbal, por ende se trata posiblemente de una de las últimas piezas que elaboró José Villegas Cora. Se puede establecer la hipótesis que Arteaga encargó esta talla junto con las esculturas para el retablo de san José.

Los otros dos arcángeles están parados en sus bases plateadas con una actitud menos ligera y movida que san Miguel. Ostentan grandes alas plateadas, san Gabriel (Fig. 31) lleva un lirio plateado en su mano izquierda y levanta el brazo derecho con un gesto indicador, mientras que san Rafael (Fig. 32) se apoya con la derecha en un bastón de peregrino con calabaza, y lleva un pez grande suspendido de la mano izquierda. Ambos arcángeles están dotados con una diadema con cruz y tres plumas, visten túnica corta y faldellín largo, el cual se abre en el muslo de la pierna flexionada en *contraposto* y revolotea con una ondulación a ambos lados de las pantorillas calzadas. San Gabriel lleva una banda en el torso y san Rafael un paño detrás del cuerpo, así como una museta en los hombros, la cual provista de una cruz y una concha indica su peregrinaje. En todos los bordes de las prendas revolotean los pliegues, los cuales en la túnica son más planos que en el faldellín; a veces la caída de las prendas es nada orgánica, como por ejemplo en el paño que porta san Rafael. Aunque el cuerpo en general está bien bien proporcionado, se descuidaron algunos detalles anatómicos, por tanto las proporciones de las cabezas parecen

[415] Agradezco a Pablo Francisco Amador Marrero la discusión acerca de las distintas corladuras y sus implicaciones.
[416] Manzo, *op. cit.*, p. 20. La escultura mide 2,20 m (Catálogo Catedral, I, *op. cit.*, p. 113.)

no del todo correctas y los bucles del pelo están muy separados. Esto se nota sobre todo en acercamientos, aunque no en la perspectiva desde abajo, lo cual demuestra que las piezas estaban pensadas para ser vistas a distancia. También revela su carácter de piezas complementarias en relación al conjunto del retablo. Al tener estas esculturas ropaje bien logrado y rostros no muy agraciados recuerdan aquel miembro del taller, del que se decía en la bibliografía consultada, que no gustaban los rostros que esculpía, pero sí los ropajes.

Los acercamientos fotográficos al estofado revelan que su ejecución no se realizón con tanto esmero, aunque en conjunto ofrece una visión agradable. El exterior de las prendas ostenta un juego de rocallas doradas, enriquecidas con picado de lustre sobre fondo esgrafiado (azul oscuro y azul claro en san Gabriel, rojo y café en san Rafael). El interior está ornamentado con esgrafiados vegetales y de rocallas (rojo en san Gabriel y azul en san Rafael). La banda de san Rafael es esgrafiada sobre rojo, el paño de san Rafael sobre amarillo. Todas las prendas tienen galones dorados ornamentados con picado de lustre. El pez de san Rafael adquiere su apariencia oscilante gracias a corladuras de colores pasteles sobre plata. El estilo del estofado forma conjunto con aquel que ostentan las esculturas de san Joaquín y santa Ana. Sin embargo es mucho más suelto y en las partes más alejadas del espectador hay zonas donde sólo se insinúa, como se ve en la museta de san Rafael, donde no se punzonaron las aplicaciones de oro.

Las características formales de las piezas acusan su hechura en un taller Cora, aunque es difícil atribuirlas a un escultor en específico, debido en parte a su estilo retardatario. Los dos arcángeles imitan la manera del “maestro grande” y retoman el estilo de san Miguel, pero no es la misma mano quien ejecuta las piezas. Tampoco tienen las morfologías de las esculturas en Santa Teresa (no sólo difieren en los bucles), ni pueden ser de Zacarías, porque él hubiera cuidado más la anatomía de los rostros.

Los rasgos de los ángeles con guirnalda (Fig. 33) que coronan ambos retablos corresponden a los de los arcángeles elaborados por los Cora –el vuelo del faldellín, por ejemplo, es igual– aunque la elaboración de estas piezas es menos fina, debido a su menor grado de importancia en el conjunto del retablo, condicionado por su ubicación y carácter complementario y de adorno. Sus estofados parecen ser a base de corladuras sobre plata (con un fuerte grado de deterioro) con dibujos a punta de pincel. Por tanto se propone que fueron elaborados en un taller de los Cora, y por consiguiente los Cora se encargaron de la

hechura de todas las esculturas de gran tamaño de los retablos nuevos de san José y san Miguel.[417]

En este encargo se incluyó también un Crucifijo del sagrario del retablo de san Miguel, el cual por Manzo fue atribuido a Zacarías Cora,[418] información que es repetida por Olivares. Es posible que sea la misma pieza que se ve actualmente en el sagrario de aquel retablo (Fig. 34), aunque por la facilidad que ofrece una escultura pequeña de ser cambiado de lugar y por la falta de un Crucifijo documentado de Zacarías Cora que pueda servir de modelo de comparación estilística, no es posible asegurarlo.

Se trata de un Cristo delgado crucificado, sangrante, muerto, con tres clavos en forma de flor dorada,[419] tanto las cantoneras de la cruz como el INRI están sobredorados. La cabeza de ojos cerrados está inclinada hacia la derecha, el cuerpo le pesa a los brazos, repercutiendo en la flexión de la piernas. Se perciben perfectos –hasta exageradamente– costillas, músculos, tendones y venas. La sangre pone acentos al cuerpo, en el lugar donde se hundieron los clavos, en la frente, la mejilla, las rodillas y sobre todo en el costado, donde bajan hilos de sangre hasta pasar por el paño de pureza. Éste apenas le cubre, pues está sostenido sólo por una cuerda y forma un bulto a la derecha antes de caer en varios pliegues.

Ahora es turno de analizar las esculturas atribuidas a los Cora en las diferentes capillas de la Catedral, donde es más complicado seguir su pista, a razón de los cambios existentes a lo largo de los años. Se empezará del lado de la epístola, siguiendo la estructura en los inventarios, pasando después al lado del evangelio. El primer objeto de estudio es la capilla de san Nicolas Obispo, la capilla que tiene más atribuciones a los Cora. En época de José Manzo y Bernardo Olivares este lugar reunía por lo menos dos esculturas hechas en el taller de los Cora. Una es la imagen titular en el retablo mayor, que ya se analizó anteriormente, y

[417] Lamentablemente no hay noticia acerca de las esculturas de la predela del retablo de san José, si formaron parte de la renovación del retablo o ya existieron antes en el recinto catedralicio.
[418] Manzo, *op. cit.*, p. 20 a 21. "La mesa del altar tiene un frontal de plata, y soporta ésta un sagrario de una y media vara de alto del mismo metal, con un nicho en el medio, donde está colocado un Cristo de Cora, y otros á los lados con varias reliquias" Respecto al retablo de San José dice: "En el sagrario de este altar está colocado otro Santo Cristo con la Virgen y San Juan, y dos angelitos á los lados de las ventanas del segundo cuerpo de cada altar: estos se hicieron por los años de 1776." La información de los ángeles confirma, que se hicieron junto con el resto del retablo, mientras que la mención del otro calvario parece haber inducido Olivares a decir que este crucifijo también era de los Cora.
[419] Según el catálogo del INAH mide 0,75 m (Catálogo Catedral, I, *op. cit.*, p. 112).

la otra en el retablo de la izquierda, el cual imitaba tecali y que según Manzo estaba provisto "con una estatua en su nicho, con cristales, de Nuestra Señora del Carmen, del mismo Cora, y, en otro nicho pequeño, una estatua de san Juan Nepomuceno."[420] Esta redacción más bien parece decir que la escultura de san Juan Nepomuceno no era de los Cora, aunque Bernardo Olivares al hacer su descripción de la Catedral afirma que sí lo era,[421] entonces se debe intentar resolver esta cuestión mediante una comparación estilística.

El aspecto descrito por Manzo no era el original del retablo, pues ni la Virgen del Carmen ni el san Juan Nepomuceno estaban ubicados en esta capilla, cuyo adorno había sufrido pocos cambios entre 1712 y 1785, año en que se colocó el retablo principal hecho por Francisco de Mesa. En 1712 la capilla de san Nicolás Obispo estaba provista de lo siguiente:

> En el nicho primero la estatua del Santo y a los lados dos lienzos de San Liborio y San Martin, y otros quatro lienzos de la vida del Santo repartidos en el corateral, y en un lado de dicha capilla un lienzo grande del concilio Niceno, y ensima un lienzo del sepulcro del Santo y avajo seis lienzos pequeños de su vida con sus marcos dorados, y enfrente un corateral pequeño con una Señora engracia de bulto enmedio, y a un lado otra de San Francisco y a el otro, otra de San Lamberto que tiene en el pecho embutida una reliquia grande del Santo y ensima un lienzo de nuestra Señora de la Soledad.[422]

En el inventario de 1743 se menciona que todo seguía tal como lo relataba el inventario de 1712, sólo que en el altar principal se encontraba además un tabernáculo con una escultura del Ecce Homo con su vidriera, se habían donado doce lienzos y un nicho dorado con una escultura de santa Rita; lo último consta por una anotación hecha al margen.[423] Al margen del inventario de 1750 se agregó que la reliquia de san Lamberto se integró a la capilla de las Reliquias, al momento que ahí se hizo un retablo nuevo,[424] renovación que ya se registró

[420] Manzo, *op. cit.*, p. 28-29.
[421] Olivares, *op. ci.,t* p. 82.
[422] AVCMP, Inventario de los bienes de la sacristía mayor de esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla año de 1712, f. 50.
[423] Ambas agregados fueron donaciones, los lienzos de don Antonio de Alatriste y la escultura de Santa Rita del señor prebendado doctor don Joseph Mercado. (AVCMP, Inventarios de las alhajas de sacristía e iglesia Catedral fechos año de 1743, f. 60.)
[424] AVCMP, Libro de inventarios año de 1750, f. 86.

en el inventario de 1749.[425] Para 1766 el altar principal quedaba entonces hasta su renovación por Francisco de Mesa con "un retablo dorado antiguo en que está colocada la ymagen de Señor San Nicolas de taya de dos varas con su cortina de damasco carmesi, con flecos de seda amarilla, y más abajo un nicho con su vidriera, en que está una ymagen de taya de el Señor Ecce Homo, con su capa de terciopelo carmesi, con su galon de oro: y seis lienzos en dicho retablo, con su frontal de madera dorado, y su tapete"[426].

A partir de 1766 hubo, a ambos lados de éste, retablos con esculturas diferentes a las mencionadas en 1712 y sin la pintura de gran formato del concilio. Estos cambios tienen que haber sucedido después del levantamiento del inventario de 1750, modificando el aspecto de la capilla que había tenido desde 1712. En el lado derecho se encontraba "otro retablo dorado antiguo con la ymagen de Santa Rita de tres quartas de alto de taya, y abajo una lamina de el Señor de Burgos, con su marco de evano y vidriera, cinco santos de taya San Nicolas Tolentino, San Francisco, Señora Santa Anna, una Santa Martir, y un Santo Martir con la cabeza en las manos, y arriba una lámina de Nuestra Señora de la Soledad con marco negro y su frontal plateado, y flores de distintos colores." Tal vez este retablo fue hecho con motivo de la ubicación de la escultura de santa Rita en la capilla, mientras que al lado izquierdo se encontraba un retablo que incluso el inventario de 1766 lo declara como viejo, el cual contaba con dos pinturas grandes y seis pequeñas. Las pilastras estaban adornadas con cuatro y posteriormente con ocho pinturas.[427]

Para el año de 1792 cuando se levantó el último inventario del siglo XVIII, este retablo viejo que se acaba de mencionar, ya había desaparecido y quedaban solamente dos lienzos grandes y seis chicos. El retablo de la derecha, sin embargo, se hizo nuevo y lucía de la manera siguiente:

> Un retablo dorado y blanco con cinco lienzos en el medio un nicho con la ymagen de San Juan Nepomuceno con su sotana de terciopelo y galon de oro, roquete de encaje fino, su bonete de terciolepo con borla de ceda; cinco estrellas de plata mui delgada, en las manos un Santo Cristo de madera en su cruz con cantoneras de pata,

[425] AVCMP, Inventarios de las alhajas de la Santa Iglesia Catedral fechos años de 1750. Contaduría 1749, f. 64.
[426] AVCMP, Inventario de las alhajas de esta Santa Iglesia Catedral fecho el año de 1766, f. 50.
[427] Estas pinturas representaban a san Joaquín, santa Ana, santa María Magdalena y santa María Egipciaca (AVCCP, Inventario de las alhajas de esta Santa Iglesia Catedral fecho el año de 1766, f. 50 a 50v.) El inventario de 1771 registra en este lugar ocho pinturas, al lado derecho de Nuestra Señora del Rosario, san Miguel, Nuestra Señora de la Antigua, y san Bernardo con la Santisima Virgen, y a la izquierda un Santo Christo, Nuestra Señora del Carmen, san José y santa Catalina. (AVCMP, Fábrica espiritual inventario año de 1771, f. 34v.)

> y una palma tambien de plata con arco de flores de mano, seis ramilletes, los quatro de ojas de plata, y los dos de flores de mano en sus frascos de china; tres vidrieras, la de enmedio de cristal grande que cubre quasi toda la frontera delante quatro albortantes de plata con aradelas y mecheros. Abajo otro nicho mas chico con tres vidrieras y dentro san Francisco de Asis incado su pie de altar frontal de madera dorado y blanco y dos atriles dorados con ebangelio y lababo embutidos con sus vidrieras. Esta ymagen fue de los expolios del Ilustrisimo Señor Don Santiago Echeverria y los Señores del Venerable cavildo lo colocaron y costearon su retablo y adorno.[428]

Al cambiar la advocación respecto al retablo anterior, se modificó también el repertorio escultórico, pues la única pieza que se pudo haber integrado es la de san Francisco. En este retablo, como consta en una anotación al margen se colocó la escultura de Nuestra Señora del Carmen.

Paso por paso se debe ir, dado que primero hubo ahí una escultura de san Juan Nepomuceno, además siendo una imagen muy venerada. Como consta en el inventario la había dejado el obispo Santiago Echeverría, recién fallecido, ocasionando varios puntos a tratar en las sesiones del cabildo. El 18 de diciembre de 1789 "el Señor Penitenciario propuso que la devotissima ymagen de San Juan Nepomuseno que se hallava en las casas episcopales"[429] sea trasladada a la Catedral mientras se discutía el mejor lugar para su colocación, lo cual fue aceptado, quedando pendiente la ubicación de la escultura y quien tuviera que velar por su culto. Cuatro días después se encomendó al mismo canónigo, Manuel Ignacio González del Campillo, escoger la capilla adecuada para la escultura y construir en ella un retablo "digno y magnifico", el cual pagaría primero la fábrica espiritual que luego se retribuiría el dinero con la colaboración de los canónigos.[430] En marzo del año 1790 se tomó la decisión acerca de la compra de un vidrio suficientemente grande para el nuevo retablo que no fue posible encontrar en Puebla, pero sí en México a un precio de mil pesos[431] y el 14 de mayo

[428] AVCMP, Inventario 1792, f. 41 a 41v.
[429] AVCMP, Actas de Cabildo No 48 (anterior: 47), 1789 a 1790, f. 129, Sesión del 22.12.1789.
[430] AVCMP, Actas de Cabildo No 48 (anterior: 47), 1789 a 1790, ff. 131v a 132. En la sesión del 18 de febrero de 1790 se acuerda la manera de "[...] descontar comodamente el ynporte del retablo de San Juan Nepomuceno en el mismo cofre al tiempo de las diviciones hirian dexando en cada una los Señores hasta tanto que quedara satisfecha la fabrica en el modo siguiente el Señor Dean sinco pesos, los Señores Dignidades quatro, los Señores Canonigos tres, los Señores Racioneros dos y los medios uno [...]" (*Ibid*., ff. 148 a 148v.)
[431] AVCMP, Actas de Cabildo No 48 (anterior: 47), 1789 a 1790, f. 177. Sesión del 23.03.1790.

> [...] el Señor Penitenciario Don Manuel Ygnacio Gonsales del Campillo comisionado por el Venerable Cabildo para la construccion del retablo de San Juan Nepomuseno y su colocacion dispuso tener ya concluido el retablo con el nicho y vidriera cuya cuenta llegaria á dos mil pesos que la colocacion podria hacerse el domingo immediato dia del santo que para lo subsesibo tenia esperansas de que el Ylustrisimo Señor Don Victoriano dotadia [sic] la festividad que el presente año la costearia su Señoria y que el Venerable Cabildo se hiciera cargo del dia dies y seis de cada mes de la misa cantada en su capilla, y oydo todo por los Señores dixeron unanimemente á su Señoria que le davan las mas expresivas gracias, y acordando deverse nombrar un Señor Protector le nombravan y nombraron y resolvieron se hiciera la colocasion el citado dia con la solemnidad como de primera claze con repique visperas maitines y misa [...][432]

Entre 1790, entonces, y por los menos hasta 1792 estuvo colocada la escultura de san Nepomuceno en el nicho principal de este altar. La dificultad de conseguir un vidrio del "tamaño necesario" indica que se trataba de una escultura grande.

Tal como consta en las anotaciones al margen del inventario de 1792, la escultura fue reubicada, tomando su lugar la Virgen del Carmen. La imagen de san Juan Nepomuceno se colocó en el adorno exterior del coro, igualmente en un retablo nuevo, donde anteriormente había estado la imagen de la Virgen del Carmen. Para 1804 hay entonces un retablo de san Juan Nepomuceno en el adorno exterior del coro, frente a la capilla del Señor de la Columna, al lado de la de san Nicolás Obispo:

> Un retablo dorado y blanco y un nicho en el medio con su vidriera de cristal de una pieza y dentro la imagen de San Juan Nepomuceno con sotana de terciopelo y galon de oro roquete de encaje fino, bonete de terciopelo, cinco estrellas de plata mui delgadas en las manos un Christo de madera y cantoneras de plata en la cruz una palma de plata, un arco de flores demano, las vidrieras de los costados del nicho de napoles quatro albortantes de plata con arandelas y mecheros dos lienzos grandes a los lados. Abajo otro nicho con tres vidrieras y dentro San Francisco de Asis incado.[433]

[432] "[...] y quanto a la de cada mez sin entenderse obligacion del cuerpo cada uno de los SS. cumpliria la siya quedando á cargo del Señor Protector encomendarla al siguiente en caso de impedimento del Señor a quien tocava el turno, y que para poder dotar tambien el dia dies y seis se continuaria la contribucion arreglada para la colocasion y retablo hasta tanto que huviera el suficiente fondo para ello en caso de que por otra parte no se logre tambien la dotacion del dia dies y seis de cada mes como se espera lograr la anual con lo que se concluyó este Cavildo que firmó el Señor Dean." (AVCMP, Actas de Cabildo No 48 (anterior: 47), 1789 a 1790, ff. 201v a 202. Sesión del 14.05.1790.)

[433] AVCMP, Inventario de la Santa Iglesia. Año 1804, s/f. Este inventario tiene muchas tachaduras y anotaciones que registran reacomodos posteriores. Así se dice, por ejemplo, al margen de la anotación acerca de la escultura de san Francisco de Asis: "está en la Savana Santa. Pasó a la capilla de S. Andres."

Mientras tanto, en la capilla de san Nicolás se halla la situación que describe José Manzo: un retablo lateral con una escultura de la Virgen del Carmen y una de san Juan Nepomuceno abajo, es decir en el lugar donde había estado la escultura de san Francisco hincado, la cual se había cambiado junto al nuevo retablo de san Juan Nepomuceno:

> Un retablo dorado y blanco con cinco lienzos de la vida de San Juan Nepomuceno, y en medio un nicho ochavado con sus vidrieras de cristal y dentro la imagen de la Santisima Virgen del Carmen de bulto con el Niño en la mano, su tunico de tela morada con galon de oro, capa de tela blanca con galon de oro, corona de plata dorada, un aogador de piedras verdes, y sus aretes de lo mismo montado en oro, dos escapularios de plata, el Niño con cacles y potencias de plata doradas. Debajo del tunico tiene la Señora sus naguas de canicula de seda.
> Debajo deste Nicho otro más chico con vidriera, en que esta colocada San Juan Nepomuceno con sus vestiduras de seda, [...] todo a espensas de dichos contadores y oficiales.[434]

Como puntualiza esta descripción, estamos hablando de otra escultura más de san Juan Nepomuceno, una aparentemente más pequeña que la ubicada antes en el nicho principal de este retablo. Es difícil conocer su procedencia, pues podría tratarse de la imagen de vara y cuarta de alto que en los inventarios de 1771 y 1776 se registra en el templo del Sagrario, donada por el cura Diego Miguel de Acosta y Quintero.[435] Este sacerdote, según refiere Pablo Amador, fue un miembro del séquito del obispo Pantaleón Álvarez de Abreu y donó varias esculturas al Sagrario durante su sacerdocio ahí.[436] Por las relaciones que estableció el mencionado investigador entre estos clérigos de origen canario y las esculturas de los Cora, se pude plantear la hipótesis que la escultura fue producto de un taller de los Cora. Sin embargo, esta pieza de vara y cuarta de alto parece grande para un nicho secundario ubicado debajo de otra escultura, sobre todo al considerar que antes se ubicó ahí una escultura en posición hincada.[437]

---

[434] AVCMP, Inventario de la Santa Iglesia. Año 1804, s/f.
[435] AVCMP, Inventario de 1771, f. 78: "Una imagen de Señor Sann Juan Nepomuseno de talla, con su peana de madera plateada de vara y quarta, con su bonete, cruz y palma de plata, que la donó el Señor Prevendado Doctor Don Diego Quintero, siendo cura."
[436] Llegó a Puebla como acompañante y capellán del sobrino del mencionado obispo, Miguel Anselmo Abreu. (Amador, *op. cit.*)
[437] Podría ser aquella escultura de san Francisco que actualmente está en la capilla de Dolores, y su tamaño no llega ni a una vara.

También es posible que aquella escultura de san Juan Nepomuceno se hiciera nueva, puesto que el retablo originalmente estaba dedicado a él, complementado con las correspondientes pinturas, así que al cambiar la escultura principal hizo falta otra de la misma advocación. Por haber los contadores quedados muy satisfechos con el aspecto que José Villegas Cora le dio a la escultura de san Nicolás Obispo, cabe la posibilidad de que hayan encargado a este taller la hechura de la pieza faltante en el retablo. Todo ello son tan sólo hipótesis y reflexiones acerca de una posible escultura de los Cora en este retablo, sin olvidar que la atribución de Olivares no es del todo fiable, pues pudo haber sido simplemente una incorrecta lectura del texto de Manzo.[438]

Actualmente la capilla de san Nicolás no tiene ninguna escultura de san Juan Nepomuceno, pero en el recinto catedralicio se encuentran tres en total. Una, de vestir, de tamaño mediano en la sala capitular (Fig. 35), otra grande en el facistol del coro (Fig. 36), y finalmente la gran pieza principal de la capilla de san Juan Nepomuceno (Fig. 37). Respecto a la escultura de vestir de la sala capitular, la cual mide un metro, podría ser tanto la pieza de los expolios como la de la capilla de san Nicolás, en el caso de que el nicho haya sido grande. Es de talla fina, que sin embargo no presenta la típica vigorosidad del taller de los Cora respecto a la elaboración de los bucles del cabello y de la barba. En lo que toca a la escultura en el fascistol, la cual sigue la estética neoclásica, Olivares afirma que fue hecha por su alumno Bernardo Guerrero, por lo cual es del siglo XIX no entrando en la consideración para la pieza que se busca.[439]

La otra escultura de san Juan Nepomuceno, que hoy tiene su propia capilla, justamente la que antes era la capilla de san Nicolás, en el tablón informativo está adjudicada al taller de los Cora. Se trata de una pieza grande de talla completa de gran calidad de oficio. Dado que los inventarios no aclaran el tamaño de la pieza de los expolios del obispo Echeverría y se describe una pieza vestida (eso no significa que no esté tallada por completo), no es tan probable que se trate de la misma pieza. El único detalle que hace pensar en una congruencia son las cinco estrellas de plata que se mencionan. Pues efectivamente la escultura tiene una aureola de cinco estrellas que pueden ser de plata

[438] Esto mismo le sucedió respecto a los Crucifijos en los sagrarios de los retablos de San José y San Miguel al atribuir ambos a Zacarías Cora. En cuanto a la búsqueda de información del contexto del retablo de san Juan Nepomuceno en las Actas de Cabildo, en años posteriores a los referidos, es decir en el libro 49 (años 1790-1792) ya no se menciona este retablo.
[439] Olivares, *op.cit.*, p. 73 y 78.

sobredorada. Esta pieza, independientemente de si se trata, o no, de la de los expolios, es obra del taller de los Cora. Lo delatan claramente su trazado, las características formales del rostro y cabello, así como la policromía a punta de pincel tan fina en el roquete imitando encajes de ornamentos vegetales con puntilla en la cenefa, parecida a la que ostenta la escultura de san Nicolás Obispo, mientras que la tela de arminio recuerda la de la escultura de san Joaquín. Su tamaño de 1.83 m[440] parece muy grande para una pieza que estuviera ubicada en el palacio episcopal, dado que una devoción particular de carácter más doméstico sugiere un menor tamaño de la escultura. Entonces, si no es de los expolios, tiene que haberse integrado al recinto catedralicio después de 1804, dado que no aparece en los inventarios. La calidad de ejecución y el parecido con el san Joaquín de la iglesia de San Cristóbal sugiere que fue hecha por Zacarías Cora, aunque extraña que José Manzo no diera razón de ella en su descripción; omisión que sería más explicable en el caso de que la escultura proviniera de los expolios del obispo Echeverría.

Aunque no puedan resolverse por ahora estas cuestiones, es notorio el papel de los Cora en la integración de la devoción a san Juan Nepomuceno en el recinto catedralicio, pues, como ya dijo Patricia Cayeros esta devoción en formato escultórico –todavía con un papel secundario– se incorporó en el último tercio del siglo XVIII,[441] con la existencia de una escultura de esta devoción en el templo del Sagrario y con una en la capilla de san Nicolás. Como se pudo mostrar, es con la escultura procedente de los expolios del obispo Echeverría que se promueve el culto a san Juan Nepomuceno, afianzándose antes de que Olivares concluyera su *Álbum* en 1874 con la ubicación de la escultura de san Juan Nepomuceno en el fascistol. Culmina la promoción del santo a finales del siglo XIX, cuando la escultura de gran tamaño de los Cora adquiere una capilla propia.

Ahora es necesario recordar el camino de la escultura de la Virgen del Carmen (Fig. 38), que actualmente tampoco se encuentra en la capilla de san Nicolás, sino en el adorno exterior del coro, en el retablo que antes fue de la Virgen del Prado, frente a la capilla de la Concepción, no en el altar que anteriormente le correspondía del otro lado. Desde 1712 se registró una escultura de la Virgen del Carmen en un retablo del crucero sur. Al lado de la

[440] Catálogo Catedral, I, *op.cit.*, p. 181.
[441] Díaz, "Tallas, estatuas e imágenes...", *op. cit*.

puerta, que daba a los colegios, estaba "a un lado el corateral que era de las animas y aora es de nuestra Señora del Carmen, cuia estatua grande está enmedio, y dos angeles grandes de la guarda a los lados, y encima la puerta del cielo de media talla, y otros dos angeles grandes de la guarda a los lados con su remate".[442] En el inventario de 1743 se anotó "Ojo: se quitó el altar y su imagen se puso en el retablo diestro de el choro en lugar de San Phelipe – y el de las animas que se venda – se vendio en 50 pesos".[443]

El inventario de 1749 aclara que la pintura de san Felipe Neri se colocó en el lugar donde estaba el retablo de la Virgen del Carmen,[444] mientras que el de 1766 proporciona una descripción del altar de la Virgen del Carmen: "Un retablo dorado con un nicho con su vidriera, en donde esta colocada la imagen de Nuestra Señora de el Carmen de talla con su niño, de cerca de dos varas con sus coronas, y escapularios de plata, con nuebe lienzos que le adornan, y su frontal plateado, con flores de colores pintadas".[445] Aunque en el inventario de 1792 todavía se describe la escultura en el mismo retablo, al margen se anotó después (firmado por Olmedo) que "en este altar cuio retablo se hizo de nuevo se colocó San Juan Nepomuceno"[446], mientras como se vio anteriormente, en el retablo de san Juan Nepomuceno de la capilla de san Nicolás se colocó la Virgen del Carmen.

Dado que Manzo afirma que esta escultura fue hecha por José Villegas Cora – aunque es posible seguir el camino de una talla de esta advocación desde 1712– la intervención de este escultor tiene que haber sido una reforma de la escultura antigua, o una nueva hechura, tal vez en el momento del cambio de la pieza de un lugar a otro. A razón de que el inventario de 1804 registra que el nuevo acomodo del retablo a san Juan Nepomuceno en la capilla de san Nicolás fue realizado por los responsables de esta capilla, cabe la posibilidad de que hayan encargado la Virgen del Carmen al taller de los Cora, mismo taller que renovó la escultura principal de la capilla. Se puede esperar que aquella Virgen del Carmen sea la misma que hoy se encuentra en el exterior del coro, colocación

[442] AVCMP, Inventario de los bienes de la sacristía mayor de esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla año de 1712, f. 50.
[443] AVCMP, Inventarios de las alhajas de sacristía e iglesia Catedral fechos año de 1743, f. 27.
[444] AVCMP, Inventarios de las alhajas de la Santa Iglesia Catedral fechos años de 1750. Contaduría 1749, f. 29. En el inventario de 1750 se dice que el retablo de las Ánimas, donde había estado la Virgen del Carmen se vendió y en el de 1764 se agrega que fue en Huamantla. (AVCMP, Libro de inventarios año de 1750, ff. 41v a 42, e Inventareo de las alhajas de esta Santa Iglesia fecho en el año de 1764, f. 40.)
[445] AVCMP, Inventario de las alhajas de esta Santa Iglesia Catedral fecho el año de 1766, f. 60v.
[446] AVCMP, Inventario 1792, f. 51v.

realizada posiblemente cuando se ubicó la capilla de san Nicolás en la parte trasera del templo.

La escultura de la Virgen del Carmen que actualmente está ahí tiene medidas menores (1.10 m)[447] a las descritas en los inventarios (cerca de dos varas). Es una talla muy agraciada, con cara muy dulce, ojos grandes almendrados y mentón pronunciado. Guarda mucha semejanza con la Virgen de la Merced del templo de su advocación, también atribuida a los Cora. Lo mismo aplica al Niño, que además recuerda el del san José del templo del Sagrario. A razón de que la Virgen y el Niño no presentan tanta similitud con la Virgen del Carmen que hizo José Villegas Cora, el joven, para la iglesia de Santa Teresa, parece que aquí se tiene un ejemplo de una Virgen del Carmen hecha por José Villegas Cora, el mayor. En este caso tendría que haber sido elaborada antes de 1786. Actualmente lleva una corona dorada, pero su ajuar original integraba desde 1743 una corona de plata en blanco, una para el Niño, donaciones del Licenciado Salvador Aguirre, y dos escapularios de plata que las imágenes llevaban en sus manos.[448] En 1776 se agregaron dos aretes de oro con ocho esmeraldas y "tres hilos menudos y prietos finos con una perla emmedio engastada"[449].

En la capilla que seguía a la de san Nicolás, la del Señor de la Columna (hoy del Divino Redentor) Manzo refiere que "En el costado derecho está un pequeño retablo con una estatua de la Santísima Virgen de los Dolores, de Cora." Esta obra tiene que haber sido elaborada a finales del siglo XVIII o principios del XIX, porque tiene que ser la pieza que aparece por primera vez en 1804: "Un nicho con tres vidrieras en que está colocada la Santisima Virgen de Dolores grande con su vestuario de lustrina nacar y azul con galon de oro resplandor, y daga de plata; y al pie otro nicho chico con tres vidrieras y dentro el Santisimo Patriarca Señor San Josef con su Niño, su vara con flores de plata, y el Espiritu Santo por remate [...]"

Anteriormente hubo una continuidad desde 1712 de una pieza más chica. En este primer inventario se dice que en un lado de la capilla estaba "un corateral pequeño de nuestra Señora de la Soledad de talla, con su vidriera y a los lados dos estatuas pequeñas de

[447] Catálogo Catedral, *op.cit*, p. 227.
[448] AVCMP, Inventarios de las alhajas de sacristía e iglesia Catedral fechos año de 1743, f. 27.
[449] AVCMP, Inventario año de 1776, ff. 31v y 47v.

san Juan y la Magdalena y encima un Ecce Homo grande de madera.[450] Los siguientes inventarios mencionan que todo se mantenía igual, en 1766 se anotó que la escultura era una Dolorosa, pero la descripción sigue siendo la misma, hasta que en el inventario de 1804 se reporta lo que ya se mencionó. Actualmente la capilla del Señor de la Columna no tiene ningún retablo de la Virgen de Dolores, pues ella tiene su propia capilla, junto a la Sacristía, que antes era de la Virgen de las Nieves. La escultura de la Dolorosa (Fig. 39) de 1,55 m de alto es de vestir y respeta el canon de representación de la Dolorosa. La dulzura de la cara, así como los ojos grandes almendrados, pómulos altos y mentón pronunciado pueden apoyar la hipótesis que salió de un obrador de los Cora, aunque es muy difícil hacerse una opinión sólo en base al rostro sin tener esculturas de la Dolorosa aseguradas por la documentación, con las cuales se podría comparar.

Sigamos ahora por el lado del evangelio, de atrás hacia adelante. Respecto a la capilla de la Preciosa Sangre de Cristo el catálogo del INAH atribuye el Señor del Milagro al taller de los Cora. Esta escultura, sin embargo, es mucho anterior al mencionado taller y requiere de un estudio para determinar su datación exacta y materialidad.[451]

En la capilla de la Purísima, a cargo de los plateros, Olivares atribuye la imagen principal, la Virgen de la Concepción a la Escuela de Cora.[452] Los plateros tenían por lo menos dos imágenes, una de vara y cuarta de alto con un enorme ajuar y la otra de dos varas en el retablo principal de la capilla. En 1712 los retablos de esta capilla se describieron de la siguiente manera:

> En el nicho primero esta la estatua de nuestra Señora con su trono de plata, y corona de lo mismo sobredorada con su vidriera, y ensima otro nicho con la estatua de San Elijio, y por remate un lienzo de la Santisima Trinidad, y a los lados, otros quatro lienzos de la vida de la Señora y en la sotabanca quatro pequeñitos de la vida de San Elijio, y en un lado de dicho capilla un lienzo grande de la Concepcion de nuestra Señora con otros tres ensima con su marco dorado que cojen toda la testera y en frente, un corateralito de San Bartholome en lienzo, y encima otro de San Jacinto y

[450] AVCMP, Inventario de los bienes de la sacristía mayor de esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla año de 1712, f. 49v.
[451] En su artículo Patricia Díaz Cayeros resume el estado de la cuestión acerca de esta pieza, para cuya datación se maneja tanto el siglo XVI como el XVII y respecto a su material la caña, la madera, el papel y colorín. ("Tallas, estatuas e imágenes..." *op. cit.*)
[452] Olivares, *op. cit.*, p. 80.

> por remate otro de la predicasion de San Pablo, y en la puerta dos lienzos pequeños con sus marcos dorados.[453]

Para el año de 1743 se cuenta con la descripción de la imagen pequeña ("Nuestra Señora de la Comsepcion de talla estofada como de vara y quarta de alto su trono se compone de nube y peana de plata lisa en blanco con sus sobrepuestos dorados"), junto al enlistado de todo su ajuar, mientras que para la capilla sólo se refieren dos cambios.[454] En 1766 queda muy claro que existían dos imágenes de la misma advocación, pues por una parte se describe la Concepción de vara y cuarta de alto con su ajuar, y por otra se dice que en su capilla había "un retablo antiguo con su nicho con vidrieras en donde está colocada la imagen de la Santisima Virgen de la Concepcion de dos varas con su trono, éste de plata, con su cortina vieja. En el segundo cuerpo una imagen de San Eligio de tres cuartas de alto, en el nicho de abajo Señor San Joseph con su niño de taya de dos tercias, con ocho lienzos grandes y chicos que le adornan, y dos Angeles de talla, su frontal, cruz, atril, evangelio y candeleros de madera plateados."[455]

Estas menciones se repiten en los siguientes años, por una parte las "alajas de Nuestra Señora de la Concepción de los plateros", es decir la imagen que pertenecía a la archicofradía, y por otra parte la escultura que estaba en la capilla administrada por esta cofradía, donde en 1773 se hizo un nuevo retablo principal:

> Un retablo nuevo dorado que se estrenó el día 7 de diciembre de 1773 a costa de el patrón don José Barrios que costó novecientos noventa y tres pesos los seiscientos que dio el dicho y los trecientos noventa y tres en que ayudaron los plateros. Se compone de cuatro lienzos grandes de la vida de Nuestra Señora, un nicho grande en el medio con su vidriera de christal, donde esta colocada la Santisima Señora de dos varas con su trono, éste de plata, con su media luna de plata, su corona tambien de plata, como se expresza en sus alhajas, y su manto de tela, y su cortina vieja: mas abajo un nichito con Señor San Jose de talla de dos tercias, y su niño, ya viejo, mas arriba de el nicho grande un San Eligio de talla de mas de bara el que estaba antes, pie de altar, frontal dorado, palia bordada, mantel, guardapolvo de calamaco, cruz de madera, atril, palabrero, evangelio, y lavabo pintado de mermellon con filetes de oro, y tapete. Y tambien su ara buena, los candeleros de madera plateados faltan, que antes estaban.[456]

[453] AVCMP, Inventario de los bienes de la sacristía mayor de esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla año de 1712, f. 48.
[454] Se quitó la Santísima Trinidad, en cuyo lugar se abrió una ventana, y se reemplazó el lienzo de san Bartholomé por una escultura. (AVCMP, Inventarios de las alhajas de sacristía e iglesia Catedral fechos año de 1743, f. 59)
[455] AVCMP, Libro de inventario de las alhajas de esta Santa Iglesia fecho en el año de 1766, f. 42v.
[456] AVCMP, Inventario año de 1771 y de 1776, Borrador 1776, s/f.

De manera abreviada esta información se repitió en los inventarios siguientes: "Un retablo dorado con quatro lienzos un nicho en medio con su vidriera de cristal, y colocada la imagen de la Purissima Concepcion de bulto grande con vestido de tela, peana, media luna y corona de plata."[457] Aquí fue cambiada la palabra trono por la de peana, se puede suponer entonces que el trono era una peana muy elaborada, así como más alta que una peana común.

No se sabe si la Virgen que conoció Olivares fuera la misma que la descrita en los inventarios, pues la que hoy está en esta capilla tiene poco en común con aquella. No es de vestir ni está vestida, mide más de dos metros y sus formas estilísticas corresponden más bien al siglo XIX (Fig. 40).[458] Suponiendo que la escultura a la que se refiere Olivares es la mencionada en los inventarios, entonces puede haber sido hecha antes de 1766 cuando por primera vez aparece en los inventarios la mención de una escultura de dos varas, o se hizo en el marco de la renovación del retablo principal en 1773. Aquí nuevamente se tiene el caso de una escultura no referida por Manzo.

Tradicionalmente la capilla de los plateros contaba con una escultura de san Eligio, también llamado san Eloy, el patrono de aquel oficio. Eso se describe en los inventarios, al igual que la existencia de una escultura procesional con su ajuar. Olivares dice que la escultura de san Eligio, que en su época estaba en la capilla de los plateros, era de vestir y la había hecho Bernardo Guerrero.[459] Actualmente hay una escultura de san Eloy de talla en la capilla de Santiago (Fig. 41), que según la información del tablón fue hecha por Cora. Es una pieza grande con características formales en rostro y vestimenta que recuerdan la manera de trabajar de los Cora, pero no corresponden exactamente, respecto a la concepción del cabello y a la factura a base de mechones muy compactos en la barba, por ejemplo. Por eso probablemente sea obra de algún discípulo que futuras investigaciones tendrán que determinar de quién.

[457] AVCMP, Inventario 1792, f. 46.
[458] En el catálogo del INAH se dice que es de pasta y mide 2,50m. (Catálogo Catedral, I, *op.cit.*, p. 27.)
[459] Olivares, *op. cit.*, p. 80.

La siguiente capilla a revisar es la de san Pedro, donde el mismo Olivares atribuye a Cora la escultura principal. Esta capilla es una de aquellas que parecen haber cambiado poco en todo el siglo XVIII. En 1712 se describió de la siguiente manera:

> La estatua del Santo en su nicho, cinco lienzos grandes de la vida del Santo dos medianos en el remate y dos pequeños en el pedestal, a un lado de dicha capilla esta el nicho antiguo del Sagrario de Nuestra Señora de la Defenza, con dies y sies columnitas de tecali y a los lados dos lienzos de las animas con sus marcos, y ensima un lienzo antiguo de San Yldephonso con su marco dorado y a los lados dos lienzos de la Virgen, y tres pequeñitos y enfrente un corateral con una estatua grande de San Pablo, y dos abajo mas pequeños de San Antonio y San Gonzalo, y por remate un lienzo de la caida de San Pablo[460]

Al margen se apuntó que "se puso un colateral de San Juan Ebangelista y se quito el nicho con las columnas y los lienzos." Ya en el inventario de 1749 se agregó la información acerca de la escultura de san Pantaleón, siendo la descripción de 1766 bastante completa, la cual se repitió a lo largo de los años:

> Un retablo dorado antiguo en el nicho principal una imagen de Nuestro Padre Señor San Pedro de talla de vara y tres cuartas de alto, con su diadema dorada, y llabes de plata, y arriba otro nicho con su vidriera, y dentro San Pantaleon de talla de mas de vara de alto, con su diadema y espada de plata, que donó el Ilustrisimo Señor Don Domingo Pantaleon Albarez de Abreu; con ocho lienzos, que adornan dicho retablo.[461]

Incluso en 1792 se decía todavía "Un retablo dorado con su nicho y en el Nuestro Padre San Pedro de bulto, con diadema, y dos llabes de plata doradas." Esto fue tachado en el inventario de 1804 y se anotó al margen: "todo se quitó. Se puso la estatua de San Pedro bestido con sotana y manteletas de seda, roquete que fue del T.E.S. Campillo. San Juan y

[460] AVCMP, Inventario de los bienes de la sacristía mayor de esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla año de 1712, f. 47.

[461] AVCMP, Inventario de las alhajas de esta Santa Iglesia Catedral fecho el año de 1766, f. 56 a 56v. Al lado derecho: " Otro retablo dorado casi nuebo, con un nicho en donde esta colocada la imagen de Sr Sn Juan Evangelista de talla de vara y tres cuartas de alto, arriba un lienzo grande de el apocalipsi, y sobre el altar una imagen de Nuestra Señora de la Concepcion de vara y cuarta de talla, con su cabellera y corona de estaño." Al lado izquierdo: "Otro retablo antiguo dorado de Señor San Pablo de talla de dos varas de alto, abajo San Antonio y Santo Domingo de talla de a vara y arriba un lienzo grande en circulo: todos tres altares con sus frontales plateados y pintados, sus cruzes, atriles, evangelios, lababos, candeleros de madera plateados y tres tapetes. En las pilastras dos repizas doradas en una esta puesta la imagen de el Señor San Joseph con su niño de talla, que fue de el Ilustrisimo Señor Abreu, y en la otra Señor San Francisco de Asis de talla de mas de vara."

San Pedro que estavan en la sacristia."[462] En el caso de que la estatua de san Pedro que se puso en la capilla hay sido de bulto, pero vestida con indumentaria de sacerdote, entonces podría ser aquella que se mandó hacer en 1794. En este año en los libros de fábrica se anotó una entrega de 120 pesos al sacristán mayor don José Cano, para que "satisfaga el costo de una estatua de bulto de Señor San Pedro que se está haciendo para esta Santa Yglesia".[463] No se puede afirmar que la escultura que se encuentra actualmente en la capilla de san Pedro sea aquella que se hizo a finales del siglo XVIII, dado que es de vestir, no de bulto (Fig. 42). Es de muy buen oficio con rasgos formales del taller de los Cora en el manejo del pelo con la característica serie de bucles fuertes en forma de caracol, el tratamiento de los detalles de la cara donde se remarcan las venas, así como su expresión.[464] No tiene la suavidad de las piezas de José Villegas Cora –si se tratara de la pieza encargada en 1794 este artista ya había muerto–, más bien se asemeja a aquellas de la iglesia de Santa Teresa, productos del taller de José Villegas Cora, el joven. La concordancia existe sobre todo con las esculturas de san Joaquín y del Apóstol. Entonces se puede decir que fue hecha por un miembro de la segunda generación del taller, probablemente por José Villegas Cora, el joven.

La otra imagen de san Pedro, que se trasladó de la sacristía a esta capilla, puede ser aquella, que se registró por lo menos entre 1743 y 1804, la cual era del obispo Benito Crespo (1734-1737):

> [...] una imagen de Nuestro Padre Señor San Pedro de dos varas de alto con sus vestiduras pontificales y ropa interior de cambrai con sus calsones de capichola carmesi, armados de lo mismo ojaladro de oro, los calzones con ojales de lo mismo, sotana, mantelete, y museta de capichola carmesi roque de cambrai con encaxes finos que era de los expolios del Ilustrisimo Señor Don Venito. Vonete carmesi guarnecido de oro, y las llaves de plata la una dorada que pesan un marco seis onsas y sinco ochavas [...][465]

[462] AVCMP, Inventario de la Santa Iglesia. Año de 1804, s/f. Sigue: "En la Capilla de Guadalupe San Juan y San Pedro y los Angeles que se dieron á los aguadores están aqui." En otra anotación a la altura del retablo se dice que se dio a Sebastián. Entonces es probable que el retablo se haya cambiado a la iglesia de San Sebastián.
[463] AVCMP, Libro de fábrica 1771-1800, f. 244v, 21.07.1794.
[464] En el catálogo del INAH se dice que mide 1,80 m y que es obra anónima del s.XIX (Catálogo Catedral, I, *op.cit.*, p. 61).
[465] AVCMP, Inventarios de las alhajas de sacristía e iglesia Catedral fechos año de 1743, f. 62v.

Para terminar el recorrido por el interior de la Catedral hay que referirse al adorno exterior del coro, donde Manzo relató respecto a los altares de las Ánimas: "[...] en el Sagrario del altar del medio está un Calvario, siendo el Cristo y Dolorosa de escultura extranjera, y el San Juan de Don José Zacarías Cora, digno discípulo y sobrino del antiguo Cora."[466] Este calvario se integró al momento de la renovación de estos altares en 1797, puesto que después de haberse reformado el retablo de la Virgen del Carmen –el cual se convirtió en el de san Juan Nepomuceno– se renovó también el de Nuestra Señora del Prado, y finalmente se hicieron nuevos los tres altares de las Ánimas frente a la puerta del Perdón. Estas remodelaciones tuvieron su reflejo en las Actas de Cabildo. En septiembre de 1793 se decidió aprovechar un donativo para hacer un nuevo retablo a Nuestra Señora del Prado,[467] en correspondencia al de san Juan Nepomuceno, y el 9 de mayo de 1797 se acordó igualar los retablos de las Ánimas a los otros dos del exterior del coro, que ya se habían hecho. Decisivo para ello fue que el "Señor Doctor Suares se hallaba en ánimo de dar la cantidad de un mil pesos para aiuda."[468] Era este mismo canónigo, quien llevó adelante el proyecto, entregándosele setecientos pesos de la fábrica para los costos.[469] Poco después el canónigo presentó al cabildo el diseño de los retablos, el cual fue aprobado, y sugirió que se pusiera

[466] Manzo, *op. cit*., pp. 32-33.
[467] AVCMP, Actas de Cabildo 50 (original 49), 1792-94, ff. 148v, Sesión del 20.09.1793: "El mismo Señor Tesorero hiso presente que el Presbitero Don Nicolas de Posadas le havia entregado doscientos pesos, que el difunto Presbitero don Jose Fernandes havia dejado, para que se empleasen en el culto de nuestra Señora que con la Advocacion del Prado se venera en esta Santa Yglesia, con cuio motivo el Señor Doctor Suares hiso tambien presente, que uno de los Señores Capitulares de esta Yglesia está dispuesto a promover el mismo culto de la expresada Señora; haciendole á correspondencia del de San Juan Nepomuceno otro igual retablo, aunque faltaria para la vidriera, y otros adornos, y se acordó que los doscientos pesos que ha dexado don Jose Fernandes se le entrequen al Señor Doctor Suares, para que conforme a la intencion del Señor que se dedica al culto de la mencionada imajen aya lo que se ha representado entienda Su Señoria en la formacion de dicho retablo, con lo que se concluió este Cabildo que firmó el Señor Arcediano Presidente."
[468] AVCMP, Actas de Cabildo 52 (original 51), 1796-99, ff. 114 a 114v, Sesión del 09.05.1797.
[469] AVCMP, Actas de Cabildo 52 (original 51), 1796-99, ff. 115 a 115v, Sesión del 12.05.1797, Sobre los Retablos de Animas y destino del Producto de Plaza de Toros: "Con citacion ante diem para determinar en orden á si se ha de hacer de Fabrica el gasto que se causare, y pasare de la cantidad de un mil pesos con que contribuie el Señor Canonigo Doctor Don Jose Suares para que se hagan nuevos los tres retablos de las animas, igualandolos con los dos de los lados de el coro, y para conforme a lo que sobre esto se determine dar destinio al producto de la Plaza de toros del año de noventa y cinco, y la de Nuestro Ilustrisimo Prelado que hise Yo el Secretario por lo que toca alguno de Fabrica, en la que Su Señoria Ylustrisima expresó conformarse con lo que este Venerable Cabildo determine: los Señores dixeron que sin que sea visto imponer a la Fabrica de esta Santa Yglesia nueva y distinta carga de las que hasta ahora ha devido sufrir, acordaban que de su fondo se dé a dicho Señor Doctor Suares la cantidad de setecientos pesos para que su Señoria proceda a hacer que se construian nuevos los referidos tres retablos de las animas, para cuia obra y su direccion, como tambien para disponer de los tres retablos que deven quedar viejos daban y dieron a dicho Señor toda la autoridad de este Venerable Cabildo para que usando de ella haga su Señoria en todo y por todo segun y conforme le pareciere."

delante de ellos una reja.[470] Este asunto se volvió a tratar en la sesión del 27 de junio, previa consulta del obispo, quien no consideró necesaria la reja pero se sujetó a la decisión del cabildo (el cual la aprobó en una sesión posterior).[471] Sin embargo, este día se comentó que "asimismo expuso su Señoria el que insinuando a su Señoria Ylustrisima lo defectuoso que quedaba la composicion de la Yglesia por no hacerse nuevo el sipres de ella dixo su Señoria Ylustrisima que estaba prompto á dar diez mil pesos para dicho Sipres luego que se determinase el que se hiciese, y se acordó se citase para tratar sobre los dos puntos referidos."[472] Con ello se dio pie a la renovación del objeto que completaría el readornamiento que se ha descrito, empezando con la cabecera de la iglesia, incluyendo la parte de atrás con el adorno exterior del coro y culminando en el proyecto de un nuevo ciprés.

Pero regresando a los retablos de las Ánimas. En 1712 se registró que "en este corateral ay tres altares el de emmedio con la Virgen con vidrieras, a un lado el de San Pedro y al otro de San Miguel de pinzel, en dichos coraterales quatro estatuas de diferentes Santos y dos lienzos pequeñitos y sobre las cornizas doze angeles de la guarda, y San Miguel y San Gabriel todos de bulto."[473] Así sigue a lo largo del siglo, a partir de 1766 nada más se especificó que la Virgen era de la advocación del Perdón y ya no se mencionaron las esculturas de san Miguel y san Gabriel,[474] hasta que en 1804 se registró

[470] AVCMP, Actas de Cabildo 52 (original 51), 1796-99, Sesión del 23.06.1797, Retablos de ánimas y su reja: "El Señor Doctor Suares manifestó el diseño de los tres retablos que se han de hacer en las Animas, y hiso presente, que parece iendo preciso echar delante de dichos retablos una reja de fierro, daba cuenta al V.e Cabildo para que se sirviese determinar el que su costo se hiciese de Fabrica, y haviendo parecido bien el diseño, se acordó, que tratando su Señora con Nuestro Ilustrisimo Prelado lo que propone en orden a la reja, ó barandilla, se citase para resolver sobre ello lo conveniente."

[471] AVCMP, Actas de Cabildo 52 (original 51), 1796-99, f. 142, Sesión del 30.06.1797: "Con citacion ante diem para tratar en orden á hacer y costear de Fabrica una reja para delante de los Retablos de las Animas, y la de Nuestro Ylustrisimo Prelado que hise Yo el Secretario, se acordó se hiciese y costease de Fabrica la referida reja, haciendose esta reducida y de modo que no sirviese de impedimento en la Yglesia, ni a los fieles, y que en atencion al crecido costo que en el dia ha de tener el fierro, se espere á hacerse al tiempo en que su precio sea comodo."

[472] AVCMP, Actas de Cabildo 52 (original 51), 1796-99, f. 131v, Sesión del 27.06.1797.

[473] AVCMP, Inventario de los bienes de la sacristía mayor de esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla año de 1712, ff. 48v a 49.

[474] En 1766 hay una descripción muy detallada del retablo: "Un retablo dorado con tres altares, en el de el medio un nicho con sus vidrieras y denro la ymagen de Nuestra Señora de el Perdon con su Niño, de dos varas de largo, con su manto de seda, corona de plata, y el niño tambien: y a los lados quatro ymagenes de taya de mas de vara en sus nichos, que son Señor San Phelipe Neri, Señor San Antonio, Señor San Bernardo, y San Cayetano, esta Santa Ymagen tiene su bestido de lustrina negro, con galon de plata, y otro bestido de terciopelo negro galoneado de oro, su diadema, azucena, collar, y singulo de plata: sobre las puertas de las sacristias dos lienzos, en el Sagrario una lamina de Señor San Joseph, y á los lados otros dos lienzos, y varias

"un retablo que cubre toda la espalda del coro dorado y pintado de jaspes, con tres altares, en el de en medio, un nicho con tres vidrieras en que está la ymagen de la Purissima Concepcion de bulto con su corona de plata, y abajo un sagrario, con su puerta quando se pone el Divinissimo, y quando nó, una vidriera, y dentro un Señor Cruzificado."

En este espacio debió haber estado el Calvario con la escultura de san Juan, obra de Zacarías Cora que mencionó Manzo. Olivares califica este mismo retablo como construido "por un buen diseño de Tolsá, pero mal comprendido, fue el primer retablo en que se imitó mármoles de jaspe", dando una descripción completa sin mencionar el calvario.[475]

En los libros de fábrica se registraron en 1803 dos pagos de 100 pesos cada uno por el remate del retablo de las Ánimas, destinados al carpintero José Mariano Castillo, el cual solía hacer obras de carpintería y de escultura en la Catedral.[476] Cuenta responsable, entre otros, por tres retablos o marcos para la sacristía, cuatro esculturas de los Apóstoles y dos de ángeles para el mismo recinto, la compostura y el estofado de los ángeles destinados al retablo de la capilla de Guadalupe y, lo que es lo más importante, la hechura de un tenebrario.[477] De este maestro hábil en carpintería, ebanistería, ensambladura y escultura,

---

Animas de medio reliebe de medio cuerpo en dicho retablo, al lado derecho un altar con un lienzo de mas de dos varas de al Archangel Señor San Miguel y abajo unas Animas de medio reliebe: al lado isquierdo otro altar con la ymagen de Señor San Pedro de lienzo de el mismo tamaño, enla misma forma que el antecedente; y arriba de dicho retablo doze Angeles con sus Almas de la mano teniendolas de taya de mas de dos tercias, y sus frontales pintaldos de colores de lienzo. Todo lo referido, con lo que pertenece á la Colecturia de las Animas, es a cargo de su Colector." (AVCMP, Inventario de las alhajas de esta Santa Iglesia Catedral fecho el año de 1766, f.61.) En el inventario de 1743 se menciona que el retablo fue hecho a expensas del capitán don Antonio García Fragoso. (AVCMP, Inventarios de las alhajas de sacristía e iglesia Catedral fechos año de 1743, f. 59v.)

[475] La descripción completa es: "El Altar de Animas está frente de la puerta mayor, que llaman "Del Perdon". Construído por el año de 1796, por un buen diseño de Tolsá, pero mal comprendido, fue el primer retablo en que se imitó mármoles de jaspe. En el centro, en un nicho, está la estatua de la Santísima Virgen, esta parte del retablo es corintia, a los lados ocho pilastras que se interponen a dos altares del mismo orden con dos columnitas, en cuyo centro, en uno está la pintura de San Miguel y en el otro del Angel custodio; abajo, en el vaciado de lo que forma zócalo, dos pinturas de las Animas, obras del arrogante pincel de don Miguel Jerónimo de Zendejas; esta parte remata sobre la cornisa con dos nichos con las esculturas de medio cuerpo de San Luis Gonzaga y San Francisco Javier. En el tímpano circular del retablo del centro hay un trono con un Eterno Padre, con dos ángeles niños, que parecen del maestro Juan Lugardo." (Olivares, *op. cit.*, p. 73) La descripción que proporciona Manzo es más corta, pero incluye las fechas exactas de la elaboración del retablo (1796-1797). Dice además: "se agregó tambien en el altar del medio, sobre el tímpano y corona, un trono dorado, con una estatua del Eterno Padre, y dos defectuosos niños, y un nicho envidrierado con otra estatua menos que el natural de la Purísima Concepción." (Liceo Mexicano, I, *op. cit*, p. 286)

[476] AVCMP, Libro de Fábrica por Tesoreria 1787, ff. 139 y 140, 12.01.1803 y 16.03.1803.

[477] AVCMP, Libro de Fábrica por tesorería. 1787, ff. 57, 58v, 62, 65v, 66v, 70, 76v, 83v, 96, 96v, 98v, 101v, 102, 104v, 105v y ss, 108, 110v yss, 117, 119v, 122-123, 128, 135, 139, 140, 143-146, 148v y ss, 152, 168v, 186, 189v, 190v. La información se repite en los Libros de Fábrica Espiritual, Número 11. Año de 1791 y 1792.; N. 12. Quaderno de cargo y data para la fábrica espiritual, que corre desde 1 de enero de 1793 y 1794;

ya se habló en el capítulo anterior, pues formó parte de la familia de los retablistas de apellido Castillo. Olivares le atribuye la hechura del retablo de san José y del de san Miguel,[478] y además dice que fue el padre del escultor Miguel Castillo Rosete, quien había sido alumno de Zacarías Cora. Como se acaba de demostrar el retablista participó en el retablo de las Ánimas, o quizá incluso lo elaboró completamente.

Lamentablemente no pervivió la forma original de este retablo, ya no tiene el calvario, el tímpano ostenta cinco querubines, que acusan mucha semejanza con las obras del taller de los Cora, mientras que el remate actual, que parece tomado de un retablo anterior, muestra una Trinidad (Fig. 43). No obstante, existe un calvario en la capilla de la Dolorosa, en el nicho debajo de la escultura del retablo principal, el cual es de tres personajes bajo la cruz –no de dos como dice Manzo– y hay otro en la capilla de Ocotlán, el cual es llamado "calvario catalán" en el tablón informativo. Este conjunto es de formato más grande y difícilmente cabría en un sagrario. En ambos calvarios la escultura de san Juan parece formar parte integral del conjunto, por lo cual queda abierta la cuestión, cuál puede haber sido el calvario al que se refiere José Manzo.

Por último es necesario detenerse en el templo del Sagrario, espacio anexo a la Catedral y sede de la parroquia más importante de la ciudad. En este lugar, según Manzo, había un nicho en uno de los colaterales "con una hermosa estatua de vara, de San José, escultura de Cora."[479] Olivares repite la misma información y agrega que en el retablo principal "al frente de las columnas se avanzan unos pedestales con las estatuas de San Joaquín y Señora Santa Ana, casi al tamaño natural, de mano de don Zacarías Cora."[480] Los inventarios del siglo XVIII sólo apuntan la existencia de "un Señor San Joseph de madera de talla de a vara, con su Niño, con su laureola de laton, y su vara de plata, que donó el Señor cura licenciado don Francisco Xavier Grazhuizen",[481] sin aclarar la ubicación de la escultura.

No 17. Quaderno de cargo y data para la fábrica espiritual de esta Santa Yglesia de Puebla, que corre desde 7 de enero de 1803.)

[478] Olivares, *op. cit.*, p. 37.

[479] Manzo, *op. cit*., p. 75 a 76.

[480] Olivares, *op. cit.*, p. 83.

[481] AVCMP, Inventario año de 1771 y de 1776, Inventario de 1771, f. 78 a 78v. En el borrador del inventario de 1776 se agrega la información que la vara pesa nueve onzas y tres cuartas. (AVCCP, Inventario año de 1771 y de 1776, Borrador de 1776, s/f)

En los libros de fábrica se lee, que en 1782 el obispo en turno donó un retablo de los bienes confiscados de los jesuitas, procedente de la iglesia de San Ildefonso, para que se ponga en el Sagrario. Los días 19 y 20 de febrero se pagaron al ensamblador y escultor Martín Cabellos sesenta pesos para el desmontaje, transporte, montaje y composición de este retablo.[482] Parte del mencionado arreglo fue un nicho para san José, entonces el retablo estaba destinado a albergar la escultura adjudicada a los Cora. La descripción en el inventario de 1818 menciona un solo retablo para la capilla principal, la cual es llamada "de afuera":

> Un retablo de estuco, con un lienzo y en el, la imagen de Nuestra Señora del Pilar. En el mismo retablo y a sus dos lados, hay dos imagenes de talla, una de Señor San Joaquin, y otra de Señora Santa Ana. Encima del Sagrario de plata está una imagen del Santisimo Patriarca de bulto con su vestido de talla, y su corona, vara, y cacles de latón dorado. El niño tiene sus potencias, tres anillitos de oro, y un canastito de laton dorado.[483]

Actualmente el aspecto de la capilla ha cambiado, la escultura de san José está en el retablo lateral izquierdo, lugar que ya habían mencionado tanto Manzo como Olivares, mientras que las escultura de san Joaquín y santa Ana faltan, aunque el inventario del INAH aparecen registradas.

La escultura de san José es una pieza delicada y pictórica con un leve movimiento gracias al *contraposto* con un suave apoyo del pie y el consiguiente campaneo de la túnica, lo cual le concede ligereza (Fig. 44). Tanto padre como hijo adoptivo tienen una expresión dulce, correspondiéndose en la inclinación de la cabeza. Respecto a la policromía de la vestimenta de san José, se conservan las cenefas con ornamentos dorados a punta de pincel, lo demás está repintado. Un resto de un ornamento rococó del estofado se encuentra también en la parte posterior de la peana de plata, la cual es la original, igual que la vara.[484] Los rasgos formales del cabello, orejas, manos y pies de la escultura de san José corresponden a la de san Pantaleón, tratándose como en su caso de una pieza pequeña y de devoción más privada, de la cual claramente se puede afirmar la autoría de los Cora. Su

[482] AVCMP, Libro de fábrica espiritual 1771-1800, f. 113v y 114. El obispo en turno en esta época era Fray Victoriano López Gonzalo, quien ocupó este cargo de 1773 a 1786 (http://arquidiocesisdepuebla.mx/index.php/arquidiocesis/obispos-y-arzobispos/obispos?start=16, 25.01.2013)
[483] AVCMP, Inventario del curato del Sagrario desta Santa Iglesia 1802, s/f.
[484] Agradezco a Pablo Francisco Amador Marrero facilitarme las fotografías de los acercamientos a esta escultura.

hechura tiene que ser anterior a 1771, fecha en que la pieza aparece en el inventario. Tanto por la calidad de ejecución como por la cronología debe haber sido elaborada por José Villegas Cora, convirtiéndose así en una de las primeras piezas que se conocen de este maestro. Pablo Amador recalca respecto a esta escultura la cercanía del "trazado y detalles en la forma de abordar la talla -en especial el del rostro y Niño- con otras piezas del referido taller, sirviéndole esta escultura como punto de partida para compararla con piezas ubicadas en las Canarias, que logró atribuir al taller de los Cora, lo cual se tratará más adelante.

Recapitulando: Las esculturas de los Cora que se encuentran en la Catedral abarcan desde piezas de excelente calidad hasta esculturas de menor calidad, según la importancia de su devoción, papel en el retablo y habilidad del artista. Echeverría y Veytia, fiel admirador del famoso escultor Cora no le atribuyó ninguna escultura en la Catedral, pues la mayoría de las piezas adjudicadas a este taller son de las dos últimas décadas del siglo XVIII, como se acaba de demostrar. Entre estas piezas se encuentran dos conjuntos escultóricos, que están destinados a los retablos de san José y de san Miguel, y se inscriben en el contexto de la renovación de éstos, la cual es contemporánea a una remodelación de la cabecera del templo. Con ello las piezas procedentes del taller de los Cora adquirieron un lugar primordial en la geografía devocional y artística del recinto, pues dichos retablos están destinados a los dos patronos de la ciudad y se encuentran en un lugar privilegiado del recinto. Es sobre todo el escultor José Villegas Cora, quien fomenta esta presencia, la cual se reforzará con una posible participación de Zacarías en el baldaquino, hasta ahora solamente demostrada por fuentes secundarias. Se puede entender esta fuerte vinculación del taller de los Cora con la Catedral en los año ochenta y noventa del siglo XVIII como una señal de auge y reconocimiento del taller, lo cual se refleja en el hecho de que los Cora son llamados por las cofradías para esculpir sus imágenes titulares, como es el caso de la Capilla de san Nicolás y de la Purísima Concepción. Sin embargo, es en los años cincuenta con la hechura de la escultura de san Pantaleón, cuando el taller de José Villegas Cora tuvo su debut en la Catedral. Y no en cualquier lugar y con cualquier pieza, sino en la capilla que representa el cargo de obispo, es decir la de san Pedro, y con una escultura relicario preciosista. Ambas épocas, la de san Pantaleón y la de los retablos de san José y san Miguel están ligadas a dignidades eclesiásticas, la primera al obispo Álvarez de Abreu y la segunda

al arcediano Arteaga. Por ello es preciso entender a los Cora como escultores episcopales y catedralicios, vinculados con este recinto y sus dignidades, quienes les encargaron varias obras. Al mismo tiempo que el taller de los Cora trabajaron en este recinto varios de los ensambladores, que se trataron en el capítulo anterior, como son Manuel Ramos, Francisco de Mesa, Martín Cabello y José Mariano Castillo, con lo cual la Catedral presenta un microcosmos de la actividad artística de la ciudad y con ello también del taller de los Cora.

3.1.3. Esculturas en otras iglesias poblanas

A continuación se revisarán aquellas esculturas en las distintas iglesias poblanas que fueron atribuidas al taller de los Cora. Es necesario aclarar que mientras no exista mayor información documental es imposible pretender elaborar un estudio exhaustivo de atribuciones, y menos aún realizar atribuciones puntuales a cada miembro del taller de los Cora. Además se debe advertir que no fue posible hacer un rastreo en todas las iglesias de la ciudad de Puebla y sus alrededores. La intención del presente apartado es revisar las atribuciones encontradas en la revisión historiográfica, para abordar cuestiones acerca de la actividad del taller y el tipo de encargos que recibía.[485] Para ello se aprovecharán las esculturas que son mencionadas por los cronistas y las que se presten para discutir aspectos del quehacer escultórico de los Cora, compaginándolas con las piezas documentadas. En cuanto a los integrantes del taller, el centro del estudio serán las primeras dos generaciones, tal como se ha procedido a lo largo del trabajo. Es decir, se revisará hasta Zacarías Cora, al menos que la obra de un discípulo posterior se haya atribuido también a alguien de la generación anterior. En el contexto de la revisión de estas esculturas se han sumado otras nuevas, que pueden agregarse al *corpus* de obras del taller en cuestión, ampliando así el panorama escultórico de los Cora. Para evitar confusiones se abordarán las esculturas según las iglesias donde se ubican, no así al catálogo de piezas de cada artista. Este procedimiento permite establecer relaciones entre las imágenes de un mismo espacio religioso, al mismo tiempo que rinde tributo a la concepción de las esculturas como producto de un taller y no de artistas individuales.

[485] Se tomarán en cuenta sobre todo las atribuciones hasta Manuel Toussaint, porque la mayoría de los estudios posteriores carecen de fundamento de investigación.

Después de que en el capítulo anterior se discutieran las obras de la catedral poblana, como espacio máximo y regidor de culto, ahora se continuará con las que se localizan en las iglesias parroquiales, así como con los templos y las capillas pertenecientes a las parroquias, como siguiente escalón en la jerarquía diocesana. Luego se abordarán las iglesias del clero regular, primero las de los conventos masculinos y después las de los conventos femeninos, para finalmente abordar los templos que formaban parte de los colegios y hospitales. La fuente primordial de información, la cual cuenta con las atribuciones más tempranas, será el texto de Fernández de Echeverría y Veytia. Éste no sólo proporciona las advocaciones de las esculturas, sino brinda además algunos datos complementarios respecto a la ubicación de las piezas, su año de hechura o su patrocinador. En relevancia le siguen el *Liceo Mexicano*, el *Álbum artístico* de Bernardo Olivares y el *Diccionario universal* de 1853, donde simplemente se enumeran las piezas; así mismo se dará preferencia a los autores más cercanos en el tiempo al taller de los Cora frente a los autores del siglo XX. Hay que advertir que, al decir José Villegas Cora, se referirá al llamado "gran maestro", quien nació en 1709, en tanto que para cualquier otra persona de nombre "José" se agregará una partícula explicativa. Además, se usará el término "taller" de los Cora como genérico haciendo referencia a una cierta manera de hacer, aunque hayan existido varios talleres específicos donde se elaboraran las esculturas.

Aclarado lo anterior se dará inicio al análisis de las piezas de las iglesias parroquiales. Es notorio que solamente en dos de las seis parroquias, es decir en el Sagrario –como se vio en el capítulo anterior– y en San José se atribuyeron esculturas a los Cora. Ni en la del Santo Ángel Custodio, donde vivía la mayoría de la familia perteneciente a aquel taller, ni en la de la Santa Cruz, de donde eran algunos de sus miembros, hay registro de obra procedente del taller de los Cora. Esto es extraño, dado que se esperaría que por razones devocionales los artistas proveerían de esculturas a sus parroquias de origen, más aún toda vez que el taller había obtenido fama en la ciudad. A razón de que varias de las casas de la familia se ubicaban en el barrio de los Remedios era de esperarse encontrar por lo menos la mención de alguna obra en la iglesia de este barrio.[486]

[486] Es preciso recordar que las tres iglesias en cuestión, es decir la del Santo Ángel, la de la Santa Cruz y la de los Remedios, han sufrido grandes cambios, por esto no es posible saber si alguna vez existían esculturas de los Cora en estos recintos. Se pueden hacer algunas conjeturas, por ejemplo respecto a la iglesia del Santo

La iglesia parroquial, cuya imagen titular cuenta entre las esculturas más emblemáticas de la ciudad, siendo renovada por José Villegas Cora, es la iglesia de San José. Echeverría adjudica la renovación de la imagen del santo patrono al famoso escultor Cora, en el año de 1776. Esta pieza contaba entre las más significativas del culto en la Puebla de los Ángeles, puesto que representa al protector contra los rayos y las tempestades, electo como tal en 1556. Su importancia se hacía palpable en festividades en diferentes épocas del año:[487] El 19 de marzo se celebraba el día del santo, en mayo el patrocinio y en septiembre un novenario en la Catedral.[488] Además, ya desde 1631 existía en la iglesia de San José una cofradía adscrita al santo titular, confirmada por los pontífices Urbano VIII y Inocencio XI en los años 1634 y 1677, respectivamente.[489] Se trata de la cofradía de los carpinteros y albañiles, los cuales, como se analizó en el segundo capítulo, en Puebla formaban un mismo gremio (sin incluir a los escultores, ensambladores y talladores), y desde 1570 tuvieron sus propias ordenanzas. Lamentablemente no hay noticia si los escultores tuvieron su propia cofradía, con su propio santo patrón, ni dónde estuvo ubicada, en el caso de que la hayan tenido. En vista de la conjunción entre carpinteros, escultores y ensambladores, que se discutió en el segundo capítulo de este trabajo, es

---

Ángel, tomando como referencia el texto de Echeverría y Veytia. Ahí menciona que Roque Jacinto de Illescas, un personaje muy importante para la vida de aquel barrio en la segunda mitad del siglo XVIII, herrero de profesión, hizo un retablo a san José con una "hermosísima imagen de bulto del Señor San José, de estatura regular que lleva al Niño Dios a la derecha, puesta esta mano sobre su cabeza". Quien mejor que el taller de los Cora para haber elaborado tal escultura. Eran los escultores famosos del momento y además expertos en elaborar esculturas de san José, como son ejemplo el de la catedral y el de la parroquia de San José. (Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, p. 255)

[487] San José cuenta, junto con San Miguel, entre los primeros patronos que eligió la ciudad. Está en proceso de publicación mi estudio acerca de esta escultura en el contexto de los santos patronos de la cuidad de Puebla. El texto se intitula "Patronos de la Puebla de los Ángeles: Noticias de Señor San José, su escultura principal, fiesta y cofradía" (en proceso de publicación para el núm. 3 de la revista *Encrucijada* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM). Una fuente primaria de gran relevancia acerca de los patrocinios de la ciudad de Puebla es el Libro de Patronatos que es custodiado por el Archivo Municipal. Está en proceso de publicación facsimilar con estudios introductorios por parte del seminario de investigación "Ciudad episcopal" del ISCyH de la BUAP y es revisado en la publicación de RAMOS, Frances L. , *Identity, ritual, and power in colonial Puebla*, The University of Arizona Press, 2012.

[488] Más información acerca de las fiestas josefinas se encuentra en mi artículo "El ritual de la palabra hablada. Esbozos de la sonoridad en las fiestas josefinas de la Angelópolis virreinal", *op.cit*.

[489] El archivo parroquial de San José resguarda alguna documentación acerca de esta cofradía, sobre todo documentos del siglo XIX. La información acerca de la institución de la cofradía consta de una patente de 1832. (Archivo Parroquial de San José de Puebla (APSJP), Disciplinar, caja 144, Cofradías, 1821-1946, Cuentas 1856) Gracias a una copia hecha en el siglo XVIII del decreto de 1634 se tiene noticia que el 19 de septiembre de aquel año Urbano VIII concede al rector de la cofradía licencia para bendecir "palmas, ramos de olivos, panecitos y otras cosas honestas" (APSJP, Disciplinar, caja 142, 1634-1889, Decretos 1634). Hay que mencionar que para finales del siglo XIX existía además de esta cofradía otra adscrita al mismo santo, nombrada "Esclavitud del cordón de San José", con indulgencias concedidas por el Papa Pio IX el 03 de febrero de 1863. (APSJP, Disciplinar, caja 144, Cofradías, 1821-1946, Legajo 1870.)

preciso pensar que muchos escultores hayan sido miembros de la cofradía de san José. En este contexto es relevante que el escultor más renombrado de la ciudad haya renovado la pieza de este santo patrón, lo cual honraba tanto al santo como al escultor. Por una parte se brindó al santo el mejor arte que había y por otra se concedió al escultor el honor de acercarse a una imagen tan venerada, los cual incluso se puede entender como acto devocional.

Una copia escrita de las ordenanzas de dicha cofradía de los carpinteros, fechada el 1 de mayo de 1718, es decir casi dos siglos después de su fundación, informa acerca de lo que el Papa Clemente XI desde un inicio mandó observar.[490] Entre otras cuestiones, se estipula que la cofradía debía poseer un estandarte con las insignias de san José: "[...] el qual se ponga juntamente con la ymagen de dicho santo con aparato de sera competente en los dias que se solemniza la festividad del mismo San Joseph y tambien en la principal solemnidad que annualmente se acostumbra hazer en dicha Yglecia Parrochial en honrra del Santisimo Sacramento."[491] En el apartado dedicado a las especificaciones acerca de los miembros admitidos en la cofradía, se refleja la universalidad del patrocinio y de la devoción, pues cualquiera podía ser cofrade,[492] aclarando sin embargo, las restricciones para el puesto del mayordomo: "[...] pero por mayordomos solos puedan ser electos

[490] APSJP, Disciplinar, caja 142, Cofradías, 1634-1889, Cofradía de San José. Decretos.1634. Trasunto. Ahí se establece que los cargos (un mayordomo y más o menos seis diputados) se elegían el primero de enero o el domingo que le seguía y este día se harcían cuentas, reunión a la que todos los cofrades estaban obligados a asistir. Se contemplaba la posibilidad de convocar más reuniones si fueran necesarias. Siempre permanecía en su cargo un antiguo mayordomo o diputado para guiar a los nuevos. La cofradía debía tener dos libros, en uno de ellos se apuntaban los nombres de los cofrades y en el otro se registraban los asuntos de la cofradía, como son las limosnas y las elecciones, entre otros. Toda persona que quería entrar a la cofradía tenía que pagar una onza de plata en el momento de la entrada. En el caso de enfermedad de alguno de los cofrades, los oficiales de la cofradía determinaban si era necesario que los cofrades lo visitaran y si la gravedad de la enfermedad requería que se designaran personas que lo asistieran. Se penalizaba si no se cumplía este punto. Para el momento de la muerte también existía un reglamento específico que preveía que el cuerpo del difunto fuera llevado a su casa donde se vigilara llevando seis velas blancas, acompañando luego con velas encendidas el cuerpo a la iglesia donde haya elegido sepultura. Para sufragio de su alma se celebrarían tres misas privadas en el altar de San José, mientras que en el mes de noviembre, con asistencia de todos los cofrades, se haría una misa cantada, vigilia, elevación de tumba y redoble de campanas para el sufragio de todos los cofrades difuntos. Al no asistir habría que pagar una multa de una onza de plata. Las siguientes reglas tratan del manejo del dinero, estableciendo que tenía que existir una caja donde el mayordomo guardara las limosnas, la cera y las alhajas. Los seis diputados eran quienes estaban encargados de buscar las limosnas por la cofradía en el día asignado.

[491] APSJP, Disciplinar, caja 142, Cofradías, 1634-1889, Cofradía de San José. Decretos.1634, Trasunto, f. 2v.

[492] "Mas en atencion que el mismo San Joseph es patron de la Nueva España y tambien abogado y protector en esa Ciudad de los Angeles en Yndias por que se reverencia en comun devocion de todos: Mandamos que puedan ser resevidos qualesquiera que por cofrades quisieren asentarse en la misma hermanada (eceptuados tan solamente) a los ancianos"

maestros de la dicha arte de carpinteria y del arte muraria bulgarmente yamado albañileria."[493]

La documentación demuestra que la cofradía se encargaba de la devoción a san José en sentido amplio, a saber del culto cotidiano, de las fiestas y de las renovaciones del ajuar. Esto se confirma en los inventarios, donde se mencionan sus pertenencias, que incluyen una cantidad bastante grande de objetos, destinados tanto a las diferentes fiestas y a los actos devocionales, como al adorno de la iglesia. Un testimonio de 1736 trata del proyecto de hacer el camarín a san José por: "[...] el grande util y beneficio que se sigue a dicho Santisimo Patriarcha con dicho camarin para su desencia y que no se exprimenten las indecencias que hasta aqui, bajandole del tavernaculo con mecates, y metiendo el Santisimo Sacramento por detras del retablo entre telarañas y otras yndesensias por la angostura que lo ocasiona."[494] La elaboración de un camarín demuestra la importancia del santo patrón para la ciudad y la envergadura de su culto, dado que los camarinos suelen ser en la mayoría de los casos designados al imágenes marianas.

La imagen principal del santo está colocada en el retablo mayor, el cual es de estilo neoclásico, por lo menos desde principios del siglo XIX. En la época de Fernández de

[493] Sigue especificándose la relación entre el gremio de carpinteros-albañiles con la cofradía, sobre todo lo que respecta al examen de maestro: "todos los carpinteros y fabrimurarios bulgarmente llamados albañiles que con el tiempo se examinaren por exersitar respectivamente su ministerio contribuyan a la misma cofradia dos onzas de plata y del mismo modo por qualesquiera obra que se delibrare a favor de alguno de los dichos artes respectivamente en los maestros cada uno de los susodichos respecto de los maestros este obligado a dar dos onzas de plata á dicha cofradia." (f. 3v) Lamentablemente no se cuenta con documentación acerca de las elecciones de mayordomos ni de los pagos en el momento de examinarse como maestros. Sin embargo, los documentos proporcionan algunos nombres de mayordomos del siglo XVIII y XIX, siendo ellos Miguel Toledo (1736), José Mariano Villegas y José Mariano Álvarez (antes de 1835), José Vicente Enríquez (1832), Pedro Narcizo Blanco y Manuel Pérez de Oropeza (1833), Miguel Cortés (1835-45), José Cadena (1854), José Anselmo Ruiz Núñez (1856-58), Juan Garcilaso de la Vega (1871-73) y Benito Saldaña (1888) (APSJP, Disciplinar, Caja 144, Cofradías, 1821-1946 y Caja 151, Escuela/Fábrica, 1709-1926. Los años entre paréntesis corresponden a los que se encuentran en la documentación, no abarcan necesariamente todos los años en los que los mayordomos ocuparon el cargo.)

[494] "Testimonios de el acuerdo de esta Novilisima Ciudad de los Angeles de el sitio en que esta labrada la capilla de la soverana y santisima ymagen de Jesus Nazareno y el de el convenio entre esta cofradia, con la parte de la fabrica spiritual y matherial de Señor San Joseph y sus mayordomos de los carpinteros del taller que se les concedio para fabricar el camarin al Santisimo Patriarca, año de 1736", ff. 4v-6. En este documento se acuerda que de parte de la fábrica se pagan cuatrocientos y de parte de la cofradía de los carpinteros doscientos pesos a la cofradía de Jesús Nazareno, para que ésta les ceda un espacio para construir el camarín para San José y además agrandar y dar luz a la sacristía de la iglesia y en cambio dar a la cofradía de Jesús Nazareno otra en el lado del evangelio con puerta al patio y estantes de madera y haciendo un tabique entre esta sacristía y el portal del patio. Las partes involucradas en el acuerdo son los diferentes mayordomos: de la cofradía de Jesús Nazareno don Ygnacio Lopes de Herrera, de la fábrica de la iglesia parroquial el licenciado don Diego del Castillo y de los carpinteros Manuel Toledo (APSJP, Disciplinar, caja 151, Escuela/Fábrica, 1709-1926, Fábrica 1731-38).

Echeverría y Veytia había un retablo considerado ya antiguo, pues su reemplazo no se había incluido en la renovación del interior de la iglesia, promovida por el cura don José de Ortega Moro y el comerciante don José Felipe Saldaña el año de 1771. No obstante, según la opinión del cronista, el retablo era "muy bueno y dorado", con la imagen principal en un nicho. Con la finalidad de que ésta pueda gozarse mejor

> [...] se hizo el año siguiente de 1772 un adorno a la moderna, sobrepuesto al retablo, que sube desde el altar en cuyo primer cuerpo se colocó el tabernáculo para depósito del Divinísimo Sacramento, y encima el nicho para el Señor San José, más amplio y resaltado afuera, guarnecido por delante y por los lados de hermosos cristales grandes, rematando con las imágenes de los tres arcángeles San Miguel, San Gabriel y San Rafael, a expensas de los mismos bienhechores.[495]

Para el año de 1838 ya se había colocado un retablo nuevo, tal como apuntan los libros de cuentas de la cofradía de san José, donde se estipula una cooperación para la función del estreno del retablo.[496] A razón de no disponer de descripciones exhaustivas de este retablo, no se puede afirmar que se trate del actual, aunque es probable.[497] Por lo menos hasta 1917 la imagen principal estaba resguardada en un nicho con cristales,[498] lo cual no es el caso actual: san José y el Niño sobre sus peanas están ubicados debajo de un baldaquino. Respecto a la imagen del santo, ésta sigue siendo la misma que describen los cronistas, aunque fue desprovista de muchos de sus ricos ropajes y joyas (Fig. 45). La leyenda acerca de la construcción de la escultura le otorga un gran poder, pues la escultura está hecha de madera "impregnada" de rayos del cielo, de los cuales el santo titular debe proteger a los fieles y a la ciudad.[499] A continuación se cita la descripción completa que proporciona Fernándenz de Echeverría y Veytia, por lo puntual de su narración:

---

[495] Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op.cit*., p. 207.

[496] APSJP, Disciplinar, caja 144, Cofradías, 1821-1946, Libro 1835. Se hizo una colaboración de 115,2.6 pesos para tal fin.

[497] La descripción en el inventario levantado en 1889/90 es un poco más amplia: "Este es de mamposteria estando actualmente un pequeño pedaso dorado, todo lo demas en blanco. En el lugar principal una grada dorada en la que descansa un nicho de madera, tambien dorado, con todos sus cristales, puerta por detras de dicho nicho con chapa y llave: arriba del espresado nicho hay una rafaga á la que le falta un rayo. El pie de altar tiene sotabanco en dos piesas y tanto uno como otro son de madera y en buen estado" (APSJP, Disciplinar, caja 153, Gobierno/Inventario, 1865-2003, Libro de Inventarios, f. 19.)

[498] *Ibid*., f. 5.

[499] En el catálogo levantado por el INAH se relata la leyenda de la escultura de forma más detallada de lo que hace Echeverría y Veytia. Se dice que en el siglo XVII el sacristán de la iglesia era zapatero quien mandó a sus hijos a comprar piel, cuando de regreso eran sorprendidos por una lluvia fuerte refugiándose debajo de un

> La imagen de Señor San José, que está colocada en este nicho del retablo principal, es la antigua y la primitiva que se veneró en esta iglesia desde que se edificó. Dice la tradición que se fabricó de un grueso árbol, que había en la que hoy es plaza delante de la iglesia, sobre el cual cayeron en una sola tarde siete rayos, y que el artífice fue un español europeo llamado Andrés Fernández de Sandrea, tiene poco más de vara y media de alto, con la vara en la mano siniestra y llevando con la diestra al Niño Dios. El año de 1776 la compuso y retocó el famoso estatuario José de Cora, debastándole el pelo que lo tenía muy abultado, perfeccionándole el rostro y poniéndole los ojos de cristal, que los tenía de pintura, con lo que la dejó muy hermosa e igualmente al Niño, que está de pie sobre una pequeña peana de plata y sentada ésta sobre otra magnífica del mismo metal, con molduras, adornos y cartones dorados en que asienta la de su Santísimo Padre, y aunque ambas estén vestidas de madera les sobreponen vestiduras y capas, muy buenas de telas y tisues los más ricos, adornándolas de joyas, perlas y piedras preciosas que le han donado sus devotos.[500]

Esta descripción de la escultura por parte del cronista es muy exacta y retoma los puntos importantes respecto a la obra: la leyenda de su origen, el nombre del escultor, el tamaño de la obra, la caracterización como escultura de talla estofada que se vestía, el tipo de base sobre la que ésta se levantaba, cuáles atributos y accesorios tenía, cuándo y por quién fue restaurada, así como un referente respecto a la devoción. Los datos coinciden con la escultura que actualmente se ve en el retablo mayor, la cual está tallada debajo de sus vestimentas de tela, aunque pintada de color café, lo cual hace imposible apreciar el estofado original. San José con rostro sereno y facciones claras, pelo largo sin grandes ondulaciones, orejas con lóbulos carnosos, ojos de vidrio, pestañas postizas y boca pequeña dirige la mirada a la lejanía y no establece relación con el Niño Dios, aunque dirige una mano hacia él. El Niño, con una leve sonrisa en los labios, está a su lado con sus bracitos extendidos. Su rostro se caracteriza por los vigorosos mechones del pelo, singularizándose uno en el centro de la frente. El manejo del pelo, la dulzura y las facciones de la cara del Niño corresponden a la manera de trabajar del taller de los Cora, como se conoce de las

---

árbol, le cayó un rayo, pero quedaron ilesos gracias a que su padre había suplicado a san José que los protegiera. Por eso el zapatero hizo la imagen de este árbol. (MONTERROSA Prado, Mariano y Talavera Solorzano, Leticia: Catálogo de bienes muebles de la parroquia de San José de la ciudad de Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, México, 1991, p. 109) Ahí se da como medida de San José 1,75m.

[500] Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op.cit.*, p. 208. Los cronistas relatan que Andrés de Sandrea apoyó el trabajo del taller de un escultor, que habitaba en la calle de San Pedro. Cuando la inquisición apropió los bienes del escultor por una deuda que tenía, entonces Sandrea llevó la escultura de Jesús Nazareno, que se encontraba en el taller, a la iglesia de San Pedro y posteriormente a la de San José donde permanece y donde por la gran devoción se le hizo una capilla y se fundó una cofradía. (Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op.cit.*, p. 210; Villa, *Puebla sagrada y profana*, *op.cit.*, p. 54)

esculturas de la Catedral y del Sagrario. También la escultura de san José acusa procedencia de aquel taller, distinguiéndose, sin embargo, de otras piezas de san José por llevar el pelo largo y casi lacio. Esta característica, así como la falta de revuelo en el ropaje, que también concuerda con el hecho que se vistiera, seguramente están condicionados por la reforma de la pieza, dado que se trató de una intervención y no una hechura nueva.

Cada escultura tiene su propia peana de adornos plateados y dorados, puesta la del niño arriba de la del padre. Las dos esculturas calzan sandalias de plata chapeadas en oro. De los demás accesorios antiguos actualmente sólo se conservan la vara y la corona de san José, el báculo y las potencias del Niño Dios, así como unas pocas prendas de vestir, todo aquello resguardado.[501] Sin embargo se cuenta con un enlistado fechado el 12 de febrero de 1890, donde el cura don Francisco Nieto da cuenta de la vestimenta y las alhajas que pertenecían a la escultura de san José, lo cual permite hacerse una idea acerca de la devoción que se le profesaba al santo y del culto que le caracterizaba, pero también del maltrato y del daño que han sufrido estos accesorios a lo largo de los años.[502]

---

[501] Agradezco esta información al señor R. Hernández, proporcionada en septiembre del 2010. El señor Hernández forma parte de seis familias devotas a San José que siguen cuidando del santo, cambiándolo para las festividades y regalándole cada año vestimenta nueva.

[502] "Dos coronas imperiales, una de plata sobredorada con piedras finas y la otra de metal con piedras corrientes faltandole á la primera dos piedras una gran y otra chica y dos imperiales rotos; Una joya de oro con setenta y un diamantes y sirve para el cingulo del Santisimo Patriarca [en una nota se refiere que con licencia del obpiso se vendió esta joya para poder pagar un nuevo vestido para la escultura]; Una vara de plata sobredorada con sus flores de lo mismo; Una vara de metal sin paloma y sola con tres flores; Dos pares de cables de plata sobredorados del Santisimo Patriaca unos y otros del Santo Niño; Una peana del Santo Niño, forrada la mitad de plata; Tres potencias de plata sobredorada que tiene el Santo Niño; Un baculo de lo mismo con calabasito; Un rosarito engarsado en oro; Un corazon de metal dorado que se le pone al Santisimo Patriarca; Treinte y tres piedras blancas encasquilladas en plata; Veinteiun piedras color encasquilladas en plata; Una mancuernita de oro [después anotación con lápiz ilegible]; Diez hilos de perlas falsas del Santo Niño; Una cajita de caray para guardar las alhajas pequeñas; Una azucena de plata sobrante [con lápiz: completo de la vara de Señor San José]; Una tuerquita de plata [con lápiz: que asegura la corona de Señor San José]; Dos vestidos de tizú [con lápiz: falso y muy viejos]; Cuatro idem corrientes [con lápiz: en estado inservible]; Una capa y capelo de 1ª clase adornado con perlas y piedras finas [con lápiz: le faltan un hilo de perlas de todo el ruedo del capelo y 81 mas grandes y 4 mangaritas]; Un idem 2ª clase con capelo bordado de hilo de oro fino; Un cingulo de terciopelo bordado de hilo de oro; Un idem bordado de chaquira blanca con evillas; Una peana de Señor San José, de metal adornada de laton amarillo; Tres potencias de plata dorada, pequeñas; Una cortina terciopelo carmesi con fleco y galones de oro todo muy usado; Diez vestiditos del Niño Dios, siete de seda, uno de panilla y dos de tela
Cuatro camisitas del Niño Dios; Una capa de tela con vueltas y capelo de tela de otro color; Un capelo vede con capa verde de otro color muy vieja; Un idem tela floreado, sin capa; Cuatro cingulos tres de ellos de tizú; Un cuellito de encaje para el capelo; Dos cingulitos del Niño Dios, de galon, uno con borla y otro con corazones [palabra ilegible]" (APSJP, Disciplinar, caja 153, Gobierno/Inventario, 1865-2003, Libro de Inventarios. Inventario general de los vasos sagrados, imágenes, ornamentos, muebles etc. que existen en esta Parroquia de Señor San José de la Ciudad de los Ángeles, mandado formar por el actual Párroco Presbitero don José Francisco Nieto, ff. 22 a 22v)

La imagen principal no era la única escultura de san José que existía y existe en la iglesia. El mencionado cronista relata que en el camarín se encontraba otra imagen del mismo santo con su Niño tomado de la mano, ambas obras hechas por el escultor José de Cora e igualmente "[...] vestidas de estofas de seda, oro y plata y sirve para algunas procesiones en que no se saca de su nicho la original, como es en el novenario que se hace por el mes de mayo, y cuando se lleva a la santa iglesia catedral la original para el novenario del mes de septiembre o por alguna necesidad pública, se coloca esta otra en el nicho."[503] Actualmente la única escultura de san José vestida que se encuentra en la iglesia, es la del retablo principal. Sin embargo, en el nicho del retablo de la Sagrada Familia en el testero de la nave están la Virgen María y el Niño vestidos, mientras que san José era de vestir, pero ahora lleva la vestimenta de tela encolada y policromada, lo cual debe ser un cambio más reciente (Fig. 46). La delicadeza y el detallismo en las manos de san José, así como las características formales de su rostro –difícilmente apreciables a razón de una gruesa capa de repinte– recuerdan el taller de los Cora, por lo cual se puede tratar de la escultura que menciona Echeverría. Al Niño, igualmente muy repintado, aplica lo mismo.[504]

Las esculturas de san José no son las únicas piezas atribuidas al taller de los Cora en este templo, pero sí las únicas atribuidas a José Villegas Cora.[505] Merlo Juárez opina que el san Juan Nepomuceno de vestir (Fig. 47), en su retablo en la nave de la epístola, probablemente sea de los Cora.[506] Efectivamente es una pieza de muy buen oficio, cuyas características de tallado de pelo, orejas y manos corresponden a estos artistas. Por el detallismo en las venas, la idealización de la cara y la mirada visionaria recuerda mucho la escultura del mismo santo en la Catedral, por lo cual se tiene aquí otro ejemplo de una obra de mano de los Cora. Está ubicada en un retablo estípite que seguramente se realizó durante la renovación del interior de la iglesia en los años setenta. Por eso parece lógico que al encargarle a José Villegas Cora la renovación de la imagen titular, al mismo tiempo se haya aprovechado para que este mismo personaje o su taller elaborara otra pieza.

[503] Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op. cit.*, p. 214.
[504] Por la misma cuestión de los repintes y por estar muy cubierta de ropajes la escultura de la Virgen aquí no se puede analizar cabalmente.
[505] Bernardo Olivares adjudica a Zacarías Cora un crucifijo sin proporcionar datos adicionales de su tamaño y hechura, por lo cual no se ha podido localizar.
[506] Merlo, Iglesias, tomo I, *op. cit.*, p. 118.

Finalmente, el catálogo del INAH atribuye varias esculturas de la Capilla del Nazareno a los Cora. Se traen a colación, porque permiten conocer el desarrollo del estilo de los Cora. Se trata de los cuatro evangelistas en lo alto del baldaquino, san Juan y una escultura femenina frente a aquél, así como Moisés y Esther (Fig. 48 y 49) a nivel de piso, enmarcando el presbiterio.[507] Todas estas obras difieren de las de los Cora que se tienen documentadas, pues acusan un tratado de rostro y pliegues diferente, más bien neoclásico. Respecto a las últimas dos piezas mencionadas, Bernardo Olivares las atribuye a Miguel Castillo Rosete, denominando a la escultura de Esther "La Religión".[508] Respecto al estilo de las esculturas, son piezas de muy buen oficio, vigorosas, con la vestimenta monocroma, que cae en pliegues amplios y la mayoría poco profundos, modelando el cuerpo y enfatizando el *contraposto*. En la escultura femenina se resalta claramente el pecho, algo inusual en esculturas anteriores. El tratamiento de pelo y barba de Moisés es muy expresivo, pero más suelto del que se acostumbraba en el taller de los Cora. El énfasis que se hace en modelar las facciones y representar las venas recuerda a aquel taller. Estas obras permiten apreciar cómo cambian las morfologías del taller de los Cora en la época de los discípulos de Zacarías Cora, al momento de regirse por la estética neoclásica.

Los cuatro evangelistas en lo alto del baldaquino están representados cada uno con un libro, pero son diferentes en sus rostros y actitudes (Fig. 50).[509] Gracias a la posición de la cabeza y del libro, así como del gesto de las manos hay cierta variedad en la representación de los personajes. El ropaje cae libremente en pliegues amplios y modela el cuerpo. Acusa semejanza con las esculturas de Moisés y la Religión, por lo que se puede suponer que surgieron del mismo taller. Lo mismo aplica para las esculturas de san Juan

[507] Catálogo San José, *op. cit*., pp. 22-47. Respecto a la esculturas de san Juan y la Magdalena al momento de levantarse el inventario del INAH no tenían asignado un lugar en algún retablo, estaban en la sacristía de la capilla. Las medidas que se apuntan para las diferentes esculturas son 2m para Moisés y la Religión (en el catálogo se denomina Ester), 2.10m para cada uno de los evangelistas, 1.72m tanto para san Juan como para la escultura femenina, todas ellas clasificadas como obras del siglo XIX.

[508] Ésta lleva un libro abierto en las manos, tal vez podría hacer alusión a la Biblia, es decir al Nuevo Testamento, mientras Moisés con sus tablas de los mandamientos representa al Antiguo Testamento. Por eso se prefiere el nombre de Religión al de Esther.

[509] Ninguno ostenta algún atributo que permita una clara identificación. Sin embargo, por sus características representativas se puede afirmar que Juan es el personaje más joven, algo afeminado, con la vista hacia arriba, con el libro abierto y vestido de rojo y verde, colores que se suelen atribuir a él (aunque puede tratarse de un repinte). Mateo podría ser el evangelista que está escribiendo con actitud concentrada, pues recuerda representaciones cuando el ángel le lleva la mano. Los otros dos, Marcos y Lucas, llevan el libro cerrado bajo el brazo, uno con el lomo hacia abajo y el otro hacia el frente. Uno con la mirada hacia el cielo y el otro hacia el frente, uno con gesto abierto del brazo y el otro el brazo frente al torso con la mano abierta.

(Fig. 51) y de la mujer (Fig. 52), los dos con cara afligida y de dolor, por lo cual ha de tratarse de san Juan y de María Magdalena[510] como parte de un Calvario, del cual no se conserva el Crucificado.[511] Muy probablemente todas estas esculturas las elaboró Miguel del Castillo Rosete.[512]

Lamentablemente los documentos del archivo parroquial no arrojan información acerca de la disposición de retablos y esculturas en la Capilla del Nazareno, entonces no hay registro de si estas piezas originalmente estuvieron destinadas a este espacio. En cuanto a Moisés y la Religión, Olivares en su *Álbum artístico* al enumerar las obras de Miguel Castillo Rosete dice que hizo "Moisés y la Religión el retablo principal de San José." Pareciera que la redacción debía decir "del" retablo de San José, entonces entre mediados y finales del siglo XIX, cuando se redactó el *Álbum*, estas dos esculturas se encontraban en el retablo principal y no en la Capilla del Nazareno.

Amador Marrero recientemente hizo un hallazgo revelador en el libro de inventarios de la cofradía de Jesús Nazareno respecto a las esculturas que se acaban de analizar. En dicho documento existe un apartado nombrado "Nuevo Inventario que a causa de la reposición de la Capilla de Jesús de la Parroquia del Señor San José y del saqueo que sufrio por los norteamericanos [...] de los bienes que quedaron en dicha [...] en el año 1848". Los datos que se apuntan al describir el retablo principal confirman la atribución de las esculturas de los evangelistas: "[...] cuatro Evangelistas de escultura hechos por D. Miguel Castillo de dos varas de alto". [513] Sin embargo, ésta no es la única información que proporciona el documento. Más interesante para el tema que se está tratando es la mención acerca de "[...] un nicho principal dorado con vidriera en que está colocada una escultura de la Virgen de la Soledad sentada en una montaña al pie de la Cruz (hecha por Cora)." Por tanto se tiene una atribución nueva de una escultura realizada por los Cora. Amador Marrero informa que se trata de una referencia tardía, sin embargo desde 1773 existe

[510] No está tocada, por eso no puede ser la Virgen María, aunque esté pintada de azul.
[511] Podría ser que el crucifijo faltante sea aquel que Olivares atribuye a Zacarías Cora.
[512] En la base del mismo baldaquino se encuentran dos esculturas de sumos sacerdotes, que el INAH en su catálogo adjudica a Cora. El estilo del tallado es muy característico y, a su vez, difiere completamente del patrón de las obras que salieron del taller de los Cora. Pues está basado en una sucesión rítmica de pliegues angulosos. Los rostros son alargados con una barba de rizos delgados. Son de buen oficio, pero diferentes a la manera de trabajar de los Cora, por lo cual se excluyeron del *corpus* de obras.
[513] AVCMP, Libro de Inventario de la Capilla de Jesús, f. 144. Agradezco a Pablo F. Amador Marrero comunicarme la existencia de este documento y proporcionarme la información acerca de las esculturas relacionadas con Miguel Castillo y los Cora.

continuidad de la mención a una escultura de la Soledad, pero nunca se alude a los Cora como creadores de la imagen.[514] La pieza en cuestión aún recibe culto y se conoce por el nombre de "María Santísima de la Piedad y el Mayor Dolor" (Fig. 53).[515] Es una Virgen sedente muy expresiva con la cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha, y los brazos desplazados hacia el lado contrario. Los dedos de las manos están cruzados sin que las palmas se toquen. La boca entreabierta le confiere el característico toque vivo de las imágenes que surgieron del taller de los Cora. También el mentón ligeramente partido y las mejillas rellenas están en congruencia con los rasgos formales de aquel taller. Se requiere que futuras investigaciones defínan el año de su hechura.

Como puede verse, la iglesia de San José presenta dos épocas diferentes del quehacer escultórico relacionado con el taller de los Cora. Una que muestra su pleno apogeo, ejemplificado por el santo titular de la iglesia, que sigue recibiendo culto, y otra que ilustra la transformación neoclásica de las características formales de las esculturas.

Ahora es el turno de analizar a las otras dependencias diocesanas. En cuanto a las iglesias de los colegios, la revisión historiográfica no develó ninguna escultura atribuida a los Cora. Sin embargo, existen algunas referencias acerca de imágenes procedentes del taller de los Cora, que se encontraban en los templos o capillas ubicados en los diferentes curatos de la ciudad. En la iglesia del barrio de San Matías, Echeverría menciona que se veía la imagen "[...] del santo apóstol su titular, de magnífica escultura, de mano de José de Cora, de

[514] El 18 de febrero de 1773 se lee "una imagen de cuerpo entero de N.S. de la Soledad" (f. 45). Esto se repite en el inventario del 25 de octubre de 1775 (f. 50v). En 1790 se apuntan "cuatro estatuas de una vara y tres cuartos de largo de Nuestra Señora de la Soledad, Señor San Juan, la Magdalena y la Verónica." (f. 65). Las esculturas de san Juan y María Magdalena pueden ser aquellas que aún existen en la capilla, aunque según el catálogo del INAH su tamaño es treinta centímetros mayor al mencionado en el inventario. Todas éstas piezas pueden haber formado un conjunto, el cual en el año de 1848 ya se había disipado, pues la Soledad poseía su propio nicho. Todavía en los inventarios del 23 de mayo de 1810 (f. 77v) y del 21 de septiembre de 1829 (f. 82) se seguían registrando dichas piezas.

[515] Por lo menos en el año de 2011 salió en la tradicional procesión del Viernes Santo, aunque no forma parte del grupo de esculturas que solían salir en esta festividad. Ellas son el Jesús Nazareno de la iglesia parroquial de San José, Nuestro Padre Jesús de la iglesia parroquial del Santo Ángel Custodio, Nuestra Señora de la Soledad del Sagrario Metropolitano, Nuestra Señora de los Dolores de la iglesia del Carmen y El Señor de las Maravillas de la iglesia de Santa Mónica. (Folleto de la XV Procesión de Viernes Santo. 2006. Quince años del renacimiento de la tradición: "Siguiendo a Cristo en torno a nuestro pastor", p.8). Algunas fotografías de la Soledad de la capilla del Nazareno saliendo en procesión se pueden ver en: http://www.flickr.com/search/?w=all&q=%22piedad+y+el+mayor+dolor%22&m=text, 09.02.2013

estatura regular, vestida de la misma madera y encima le ponen una rica capa de tela para sacarla en las procesiones."[516] Esta pieza ha sido sustituida por una escultura de yeso.

Bernardo Olivares atribuye a Antonio Villegas Cora, hermano mayor de José Villegas Cora, la Virgen de la Valvanera en su capilla en el curato de la Santa Cruz. Esta pieza, que se encontraba en el retablo mayor ya no existe. En la memoria de bienes de la capilla, que se hizo en 1777, la escultura se describió de la siguiente manera:

> [...] en dicho nicho está la ymagen de Nuestra Señora de Balbanera que es de bulto, se halla sentada sobre una aguila de palo y es de tamaño como de una bara, y su bestuario que es el siguiente; en lo interior camisa enaguas blancas, toca y buelos de estopilla, y ensima de las enaguas blancas un guardapiez ya traido de tafetan con su puntita de plata fina; en lo exterior un bestido entero de listado de seda de color de rosa nuevo; su manto de capichola azul todo guarnesido con galon de plata fina como de tres dedos de ancho, en los brazos tiene una ymagen de el Niño Jezus de tamaño como de media vara, de talla, con su bestidito de chupita y calzones, la chupita de capichola azul y los calzones de tela azul de oro bien tratado todo, y su sombrerito criollo y sus caclesitos de plata, la santisima ymagen de Nuestra Señora tiene una corona de plata maziza es ymperial cuio tamaño es de mas de cuarta en la mano isquierda tiene un corazon de palo con su guarnicionsita y una azuzena de plata maziza.[517]

La capilla de la Valvanera pertenece a la parroquia de la Santa Cruz, por lo cual su escultura es la primera mención de una pieza en el curato de donde procedía una parte de la familia Cora. No obstante, esta pieza se encuentra en un recinto que se creó a iniciativa de particulares.

Otro recinto cercano a las residencias de los escultores, incluso en la misma calle donde vivía José Villegas Cora, es la iglesia de Nuestra Señora de la Luz, construida a finales del siglo XVIII y dedicada en 1805.[518] Olivares atribuye las esculturas de san Joaquín y la santa Ana en su fachada a José Villegas Cora, el joven. Esto es la segunda mención de un trabajo

[516] Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op.cit*., p. 243. Nota 189 de Castro Morales (p. 244): "hasta hace algunos años se conservaba la magnífica escultura titular, obra de Villegas de Cora, hoy ha sido sustituída por una grotesca figura de yeso."
[517] AGNEP, Not. 1, caja 34, 1776-1787, protocolos 1777, escribano Francisco de Soane, ff. 1023-1025v, 08.08.1777. Esta memoria se encuentra anexa al testamento de Margarita Garzilazo de la Vega, viuda de Juan Martín de Ortega, pareja que donó la capilla de la Valvanera.
[518] Leicht, *op.cit*., p. 221. Castro Morales en las notas al texto de Echeverría y Veytia dice que la iglesia se terminó en 1818. (Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op.cit*., p. 260)

en piedra de los Cora, pues como se advirtió en el caso de las esculturas de la torre de la catedral de México, los artistas sabían labrar este material. Las únicas esculturas que actualmente se encuentran en la fachada de dicha iglesia, son san Pedro y san Pablo (Fig. 54 y 55), mientras que san Joaquín y santa Ana están representados en los azulejos. Por tanto parece existir una equivocación en cuanto a la iconografía, a no ser que las esculturas fueron cambiadas. San Pedro y San Pablo, sin embargo, revelan su procedencia del taller de los Cora, dado que en su manufactura se emplearon los mismos recursos formales que en las tallas en madera, aunque de ejecución más sencilla: un acentuado *contraposto*, una serie de bucles fuertes en el cabello, una inclinación o un leve giro de la cabeza para evitar la rigidez de la escultura, y en el caso de san Pedro la posición de la mano izquierda sobre el manto, con los dedos separados, igual que en las esculturas de san Joaquín de las iglesias de San Cristóbal y Santa Teresa.

Dentro del templo, al lado derecho del presbiterio, hay una escultura en madera estofada de san José (Fig. 56), que es de muy buen oficio y de concepción pictórica, aunque sus características formales del pelo, de la cara, de los ojos, de la boca y de las manos no acusan pocedencia del taller de los Cora. Futuras investigaciones tendrán que determinar su procedencia, dado que es una de las pocas piezas de alta calidad en Puebla que parecen no estar relacionadas con el taller de los Cora.

Una iglesia que alberga varias obras de los Cora, es la de San Cristóbal, advocación de la Purísimo Concepción. Incluso se trata de las primeras atribuciones realizadas en el siglo XIX que se conocen hasta ahora, pues las escribió Francisco Javier de la Peña en sus notas al texto *Puebla sagrada y profana*. Ahí apuntó que las siguientes imágenes eran del famoso escultor Cora: la Purísima Concepción, el san José, el San Joaquín, la santa Ana, el san Pedro, el san Juan Nepomuceno, el san Francisco de Asís y el san Cristóbal con su Niño Jesús.[519] Tal como se lee en la redacción eran las únicas esculturas que se encontraban en el templo. Hoy en día existen las piezas de todas las advocaciones mencionadas, menos el san Pedro y el san Juan Nepomuceno. El *Diccionario universal* y Olivares repiten la atribución de la Purísima, adjudicándola a José Villegas Cora. Actualmente una escultura de esta advocación está en el crucero, ya no en el retablo principal. Es de vestir y está engastada en

[519] VILLA, *Puebla sagrada y profana*, *op.cit*., nota 13, p. 107.

un globo terráqueo pisando un diablo, con angelitos y nubes alrededor (Fig. 57). Todo ello es de estética neoclásica. La Virgen no presenta las características formales y expresivas propias de las Vírgenes elaboradas por José Villegas Cora (como la Virgen del Carmen de la Catedral o la Inmaculada en San Antonio), por tanto no es de su autoría, aunque su estética sí es cercana a las vírgenes del taller de los Cora, entonces puede tratarse de una elaboración tardía de un miembro del taller.

La pieza, sin embargo, que más llama la atención en este recinto, es la monumental escultura de san Cristóbal (Fig. 58), la cual a partir de Manuel Revilla es registrada como la mejor obra de Zacarías Cora.[520] Actualmente se encuentra en el sotocoro, justo en la entrada del templo, siendo que a principios del siglo XX Toussaint la ubicó en el crucero. Para este autor, respecto a las muchas imágenes atribuidas a Zacarías Cora, esta escultura merecía el siguiente comentario en *El arte colonial en México*: "[...] la más valiosa, sin duda, es el gran *San Cristóbal* que se conserva en la iglesia de esta advocación. Puede afirmarse que es una escultura barroca mejorada con la ciencia neoclásica. El atleta se yergue ostentando su potente musculatura interpretada a la perfección, pero sus paños se agitan en un revuelo que delata a las esculturas barrocas que allí mismo se admiran."[521] Mientras que en su libro *La catedral y las iglesias de Puebla dice* que: "[...] en cuanto al San Cristóbal del crucero, no vacilo en afirmar que es de Cora el joven. Es una valiente escultura de amplia técnica, con estofado de reflejos metálicos: una obra maestra."[522] Con ello ha hecho una descripción muy acertada de una pieza que concentra las características del taller de los Cora, imprimiéndole al mismo tiempo su sello particular. Están presentes las conocidas señas del taller, como son el tratamiento vigoroso de los bucles, el detallismo en la representación de las manos, la composición armónica y la expresividad de los pliegues del ropaje. El estofado se basa en corladuras, igual que aquel de san Joaquín y santa Ana. El sello propio es notorio a través del énfasis en la representación anatómica, la fuerza especial en el volumen de los bucles y en la fuerza de la mirada.

El mismo autor menciona en el libro que escribió sobre las iglesias de Puebla, que se decía de las esculturas de san José (Fig. 59), san Francisco (Fig. 60), san Pedro y san

[520] Revilla, *op. cit.*, p. 51. Aunque la considera como mejor obra de Zacarías no le dedica ningún comentario acerca de su manufactura.
[521] Toussaint, *Arte colonial, op.cit.*, p. 360.
[522] Toussaint, *Iglesias, op.cit.*, p. 169.

Juan Nepomuceno eran de alguno de los Cora. Probablemente se basó para ello en el texto de Francisco Javier de la Peña. Las primeras dos esculturas siguen ahí, están repintadas, pero sus morfologías tienen mucho en común con las obras homónimas de la iglesia de Santa Teresa fechadas en 1786, por lo cual se puede confirmar su procedencia del taller de los Cora. Gracias a todas estas esculturas, en este templo se pueden observar obras de la segunda generación de los Cora, que a pesar de sus diferencias manifiestan un origen común. La nota en la que Francisco Javier de la Peña afirma que "todas son de mano del famoso escultor Cora" demuestra que a principios del siglo XIX ya no se distinguía entre diferentes artistas, sino que el "famoso escultor Cora" se había convertido en el sinónimo para toda la producción del taller.

Donde se registraron más obras de los Cora fue en las iglesias conventuales, tanto del ramo masculino como del femenino. Echeverría y Veytia alabó las obras de los Cora en la iglesia de San Antonio, originalmente Santa Bárbara, de la orden de los franciscanos.[523] El autor dice que el retablo de la epístola, al lado de la capilla mayor, se acabó en 1778 y

> [...] siempre fué dedicado a San Pedro de Alcántara, y para colocar su imagen en este nuevo, la hizo también nueva el famoso escultor José de Cora y es sin duda una de las más perfectas que han salido de su mano; la idea era colocarla en el centro como titular del retablo y en el cuerpo superior una de Nuestra Señora en el misterio de su Concepción Inmaculada, que trabajó el mismo artífice, pero habiendo salido ésta tan singularmente hermosa y perfecta en todas sus circunstancias, resolvieron los religiosos colocarla en el nicho del centro, para que de más cerca pueda gozarse su hermosura y admirarse su perfección, y así se ha ejecutado resguardándola por ahora con cristales de Nápoles, y en el cuerpo superior se ha colocado la de San Pedro de Alcántara, quedando a los dos lados en el primer cuerpo otras dos bellas imágenes de igual estatura de San Pascual Bailón y San Salvador de Orta [...][524]

El retablo en cuestión ya no existe, pero un contrato localizado en el Archivo General de Notarías reveló que fue concertado el 8 de marzo de 1776 por el maestro escultor y ensamblador Martín Cabello, con fianza del dorador Miguel Acencio de Luna, así como de Ygnacio Miguel de Luna y Joseph Martin de Luna,[525] los cuales todos juntos otorgaron:

[523] Actualmente ya no está en mano de los franciscanos, ahora es administrada por la congregación del Oratorio de San Felipe Neri.
[524] Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op.cit.*, p. 307.
[525] AGNEP, Not. 6, caja 111, años 1775-1776, protocolos 1776, escribano Joseph Antonio Saldaña, ff. 56v-57, 08.03.1776.

> [...] nos obligamos a construir y poner en blanco un colateral labrado a la moderna de los tamaños de alto y ancho que corresponden a el citio en que se ha de poner, que es frontero de otro, que construi yo el dicho Martin Cabello, de Nuestra Señora de los Dolores, que está en la capilla mayor de la yglesia del convento de religiosos Franciscanos Descalzos adbocacion de Santa Barbara de esta ciudad cuio colateral se ha dedicar al glorioso San Pedro de Alcantara, y se ha de hazer con las condiciones siguientes: La primera que las maderas han de ser de ayacahuite y tetehuite, secas y bien acondicionadas: que ha de ser de relieve entero y no de medio relieve, trabajado en la talla con el mayor primor que sea posible en el arte: que no ha de llevar mas que un altar pero a sus lados han de ir dos puertas la una verdadera, que sirve de entrada a la sacristia, y la otra cerrada para que haga armonia: que en medio de dicho colateral han de ir dos nichos ó caxas de un buelo hermoso a el modo de dos que estan en la yglesia del convento de San Francisco el uno de la Purisima Concepcion de Nuestra Señora y el otro del Patriarcha Señor San Josef procurando mejorarlos: que a los lados de los referidos nichos o caxas deveran ir quatro ymagenes de bulto cuio costo no ha de ser de nuestro cargo, ni tampoco el de dos lienzos que se han de poner en lo alto del colateral, pero si el hazer unas repizas hermosas y bien talladas sobre que se han de poner dichas ymagenes de bulto con unos bellos pabellones encima los mas exquisitos y agraciados que sea posible, y de la misma manera dos bastidores para los lienzos con cuias condiciones y otras que se han advertido para que sea cabal y sin imperfecion a juicio de peritos inteligentes hemos ajustado dicho colateral en la cantidad de un mil y cien pesos, que se nos han de ir ministrando conforme lo fueremos pidiendo por don Estevan de la Pedreña vezino y del comercio de esta ciudad de las limosnas que se ponen en su poder recolectadas por el Mui Reverendo Padre actual Definidor Frai Juan Curiel y por el Reverendo Padre Predicador Frai Joseph Vydobro, y asimismo se nos ha de dar el colateral viejo con todas las ymagenes que en el se hallan asi de bulto como de pintura, a ecepcion de la de San Pedro de Alcantara que está en primer lugar, y tambien es condicion que el costo de los fierros y albañiles necesarios a el tiempo de ponerse el colateral nuevo ha de ser de cuenta del convento y no de la nuestra, porque no se nos ha de rebajar cosa alguna de los mil y cien pesos [...]

El contrato sólo contempla la hechura del retablo –terminado en 1778 como dice Echeverría, hoy en día lamentablemente desaparecido– mas no la de las seis esculturas, por lo cual es posible que todas se hayan encargado al taller de los Cora. Tanto la Virgen Inmaculada actualmente en el retablo mayor, como el san Pedro de Alcántara en la capilla de Santa Bárbara, son de excelente oficio, tienen mucha expresión y presentan las características formales del trabajo de José Villegas Cora, que se manifiestan en las facciones de la cara, los bucles del pelo, la oreja y las manos. La escultura del santo tiene un pie puesto en un globo terráqueo, lo cual afianza el *contraposto* (Fig. 61). Carece de sus

manos originales.[526] La calidad del trabajo se evidencia en el detallismo de su cara demacrada, con ojos de sorprendente color azul claro que encarnan su carisma de asceta y místico.[527] La talla del cuerpo es más sencilla, probablemente por ser trabajo de otra mano, no la del maestro.

La calidad de la Inmaculada (Fig. 62) comprende toda la escultura que delata una concepción muy pictórica, la cual incluye una curvatura suave del cuerpo, el ingenioso movimiento del ropaje que envuelve el cuerpo, así como la fuerza expresiva de los seres que pueblan el globo terráqueo, donde se posa la Virgen, cuyo elemento más anecdótico es el dragón de grandes fauces y ojos anaranjados. La escultura emana un carisma especial que proviene de la expresión dulce de su rostro y de pequeños detalles como son la inclinación leve de la cabeza, el velo que sólo cubre uno de los hombros y la posición de las manos que apenas se tocan. Lamentablemente la vestimenta de la Virgen está repintada, con dificultad se puede adivinar algo del repertorio rococó de los ornamentos en relieve que forman los galones del manto. Es posible que para el estofado de la túnica y el velo se hayan usado corladuras sobre hoja de plata.

Una escultura que actualmente está en la misma capilla que el san Pedro de Alcántara acusa semejanza en lo que a la talla de la cabeza se refiere. Se trata de san Pascual Bailón (Fig. 63), quien presenta los mechones del cabello muy elaborados, cejas expresivas, la típica oreja de lóbulo carnoso y el mentón partido. Además de las coincidencias en la talla, el estofado de las cenefas de los hábitos que visten san Pedro de Alcántara y san Pascual Bailón, que imita encajes rococó, al parecer proceden de la misma mano. En ambos casos tienen un fondo de redecillas sobre el cual se plasman flores y hojas. Según Echeverría existía una escultura de san Pascual Bailón en el retablo de san Pedro de Alcántara, por lo cual se puede argumentar que los Cora se encargaron de todo el conjunto escultórico del retablo en cuestión, que parece haber sido compuesto por santos franciscanos. La escultura de san Salvador de Orta que registró Echeverría estaba localizada al lado de san Pascual Bailón ya no está, pero hay otra escultura que acusa semejanza con las piezas mencionadas, pues en su cara presenta las mismas señas que se observaron en la escultura de san Pascual Bailón. Se trata de san Antonio de vestir (Fig. 64)

[526] Las que tiene ahora, que a primera vista se distinguen por el tipo de talla, se pusieron en el año 2009.
[527] Réau, *op. cit.*, tomo 2, volumen 5, p. 74ss.

que preside el retablo mayor de la iglesia.[528] Podría haber sido otra escultura del mismo retablo, aunque hay que tomar en cuenta que es de vestir, mientras las otras piezas son tallas completas, o de otro retablo del recinto. Incluso habría que considerar la escultura de san Francisco (Fig. 65) que se encuentra en el retablo mayor, como producto de otra mano del taller, que complementaría el programa franciscano del retablo de san Pedro de Alcántara. No presenta tanta congruencia con san Pedro de Alcántara como es el caso de san Pascual Bailón, dado que el tratamiento de los pliegues es más anguloso, las incisiones en los bucles del pelo son menos fuertes y las cejas son más delgadas, pero es de buen oficio, coincide en la expresión y está adornada con similares cenefas que las de estas esculturas, aunque sin redecillas en el fondo.

Al parecer los Cora recibieron varios encargos para fabricar esculturas destinadas a los retablos del templo, la imagen titular de la capilla de santa Bárbara es una escultura femenina de vestir (Fig. 66), que por el tratamiento de su cara, mejillas redondeadas, boca pequeña, mentón partido, corresponde con los rasgos formales de las esculturas femeninas elaboradas por los Cora. Además Echeverría registró un san Juan Nepomuceno en el cuerpo de la iglesia, entre la puerta de la capilla y la del costado de ella, donde había "[...] un altar dedicado a San Juan Nepomuceno, cuya hermosa imagen de bulto, de regular estatura, de mano del mismo estatuario Cora, muy bien vestida de estofas de seda, está colocada en un nicho de cristales en el centro de un precioso retablo, aunque pequeño, tallado y dorado a la moderna."[529] Esta pieza no se ha podido localizar, pero el autor afirma que en la iglesia de San Antonio se encontraba una buena muestra de obras del taller de los Cora, muchas o todas elaboradas antes de 1780.

La siguiente iglesia conventual, donde Echeverría y Veytia propociona datos acerca de esculturas, es la de San Agustín. Sin embargo, gran parte de su ajuar se perdió durante la intervención francesa de 1863, cuando el templo sufrió graves daños, tal como relata Olivares. Echeverría dice que en el sagrario de plata que en 1776 se hizo en el altar del crucero, del lado de la epístola, se colocaron en dos nichos las "[...] dos famosas cabezas de

[528] Un san Antonio Abad de vestir es atribuido por Merlo a los Cora. (Merlo, *Iglesias*, I, *op.cit*., p. 31) La escultura que se está revisando, sin embargo, es un san Antonio de Padua, aunque la escultura del Niño no es la original, pues no corresponde en su estilo ni posición. El santo muestra las características de San Antonio Abad, pues es joven y tiene tonsura, tal como corresponde a un fraile franciscano.
[529] Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op.cit*., p. 308.

San Agustín y Santa Mónica, hechas en esta Ciudad por el célebre estatuario José de Cora, siendo prior el padre maestro fray Esteban Meninde."[530] Prosigue diciendo que en la misma iglesia el altar correspondiente del otro lado del crucero, dedicado a Nuestra Señora de la Consolación, estaba a cargo de la cofradía de la Cinta. La imagen titular es descrita de la siguiente manera: "[...] es muy hermosa, de mano del mismo José de Cora, insigne estatuario de esta Ciudad, a influjo y solicitud del padre fray José de Silva, sacristán mayor, y se estrenó el día 2 de septiembre de 1750, Domínica Infraoctava de San Agustín, en que hace su fiesta principal la cofradía de la Cinta; está colocada en el centro del retablo con una hermosa vidriera de cristales que la resguarda."[531] Esta escultura es la más temprana atribuida a José Villegas Cora de la que se tiene noticia a través de la historiografía, pero es de una época cuando el escultor ya tenía 41 años. Por tanto habían transcurrido muchos años de producción, de los cuales se carece de información. Echeverría apuntó además que a la imagen titular del altar de Nuestra Señora de los Dolores le "[...] mudó la cabeza y manos pocos años ha, nuestro célebre estatuario Cora, que la ha dejado muy perfecta y hermosa."[532]

Actualmente las cabezas de San Agustín y Santa Mónica no se conservan,[533] tampoco existe un retablo de la virgen Dolorosa.[534] Sí persiste una escultura de la Virgen de la Consolación en el templo (Fig. 67), aunque sus características de manufactura presentan muchos interrogantes. Se trata de una escultura de vestir, puesta sobre un montículo de nubes neoclásicas con angelitos. Su cabello está hecho de incisiones fuertes y también el del Niño, que tiene un pequeño bucle en la frente, por lo demás le hacen falta los típicos bucles fuertes. En cuanto a la morfología de la cara de la Virgen, dista mucho de las vírgenes que se conocen del taller de los Cora, pues tiene los pómulos muy altos, los ojos

[530] *Ibid*., p. 340.
[531] *Idem*. Añade que a los lados "están colocadas dos imágenes de Santa Mónica y Santa Rita, de media estatura, que son muy particulares y de perfecta escultura."
[532] *Ibid*., p. 342. Este retablo "le hizo a su costa la señora doña Agustina Carrasco, quedando también el patronato en ella y sus descendientes [...] que aunque de idea antigua es de muy buena talla y dorado y sube hasta la cornisa." Eso significa que era un retablo salomónico.
[533] Se supone que fueron víctimas del incendio que sufrió la iglesia en 1863. En el texto "Recuerdo del convento de agustinos de esta ciudad de Puebla" (Olivares, *op.cit*., pp. 11-16) el autor da todo el relato de estos acontecimientos y describe el aspecto de la iglesia antes de que sucediera, lamentablemente no da razón de las esculturas. La única posibilidad de que se hayan conservado es que se transformaran en las esculturas de tela encolada de aquellas advocaciones que existen hoy en el templo.
[534] La única advocación de la Virgen en el contexto de la pasión de Cristo es la Soledad que está en el crucero. Sin embargo no presenta señas aparentes del taller de los Cora.

muy hundidos, así como la boca grande y cerrada. Carece de redondez en las mejillas y en el cuello, y sobre todo, le falta la dulzura en la expresión. Esto hace pensar que se trata de una hechura posterior a la de José Villegas Cora.

Para ilustrar las problemáticas que surgen al intentar atribuir obras a escultores específicos, que sin embargo trabajaron en un mismo taller, hay que traer a colación la que realizaron Toussaint y Olivares respecto a la escultura de san Agustín (Fig. 68). Toussaint la atribuyó a Zacarías, sin hacer mención de la fuente, mientras que Olivares la adjudicó a su propio padre, Bernardo Olivares y Ramos.[535] Sin afán de resolver el problema, para que lo cual faltaría material comparativo de la obra de Bernardo Olivares y Ramos, es preciso subrayar que Olivares padre, aprendió en el taller de los Cora, por lo cual es probable que haya aprendido a tallar "a lo Cora". Incluso tanto que en el caso de la imagen titular de la iglesia de la Concordia, llamada también San Felipe Neri, vuelve a suceder el problema de atribución, pues la escultura del santo titular es adjudicada por Olivares a su padre, mientras que Toussaint refiere que fue hecha por Zacarías Cora. Lo que sí se puede afirmar es que tanto la escultura de san Agustín como la de san Felipe Neri muestran características formales del taller de los Cora, aunque la escultura de san Agustín las presenta de manera más leve. La barba de san Agustín muestra el mismo tipo de mechones que la escultura de san Joaquín en San Cristóbal, pero las facciones de la cara carecen de detallismo.[536] La imagen de Felipe Neri (Fig. 69) reúne toda la expresión en la cabeza, porque es una escultura de vestir. El personaje está representado con pelo corto y una barba pequeña, donde los bucles están marcados con mucho detallismo. Lo mismo sucede con las facciones de la cara, donde cada hueso, cada hundimiento de la piel y cada arruga están perfectamente delineados, lo cual, junto con la fuerza de mirada del personaje le concede mucha presencia. Es de gran calidad de oficio, más que la escultura de san Agustín, por lo cual las dos piezas nos serán del mismo autor. El san Felipe Neri habrá sido hecho por uno

[535] Olivares, *op.cit*., p. 38. Sin embargo, el enlistado de las esculturas de autoría de su padre no es claro. Enumera un san Felipe Neri en la Concordia y luego un san Agustín, un Nazareno, una Dolorosa y una santa Rita en el templo de los agustinos, diciendo que "estas últimas" se perdieron en el incendio. Por tanto es posible que entre las esculturas que se destruyeron cuenta también la de san Agustín. Incluso puede existir una confusión respecto a la Dolorosa, que aquella que se perdió en el incendio no la había elaborado su padre sino era la pieza que reformó José Villegas Cora.

[536] La escultura de san Agustín presenta varias interrogantes. Una futura restauración o exploración de cerca tendrá que determinar sus características de talla y policromía. La pieza está vestido de obispo con estética neoclásica, por lo menos una parte de la vestimenta, tal vez toda, es de tela encolada.

de los maestros del taller de los Cora, mientras que san Agustín será producto de un miembro del taller cuya estética es más neoclásica.

En la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de los hermanos carmelitas, hoy llamada iglesia de El Carmen, Echeverría dice que debajo de la tribuna del órgano había un retablo muy curioso dedicado a san Miguel. De este informa lo siguiente: "[...] en el nuevo adorno que se le ha puesto se han colocado en dos nichos a los lados dos preciosas efigies de bulto, de menos de media estatura de San Ignacio y San Francisco Javier, de mano del famoso estatuario Cora, vestidas de terciopelo negro y resguardadas de cristales."[537] Este retablo ya no existe, ni las dos piezas se encuentran en el templo. Deben haber medido alrededor de una vara como la escultura de san Pantaleón, pues eran de "media estatura" y posiblemente eran de vestir o por lo menos estaban vestidas.[538] Es la primera mención de esculturas de tamaño pequeño fuera del recinto catedralicio.

Bernardo Olivares atribuye la imagen principal del templo, la Virgen del Carmen (Fig. 70), a José Villegas Cora, la cual hasta hoy recibe mucha devoción de los fieles. También por tradición oral de los carmelitas esta pieza es adjudicada al referido taller, incluso se cuenta que porque el artista no la terminó a tiempo los carmelitas se quedaron con la Virgen que estaba destinada al templo de la Merced, la cual ya estaba lista.[539] La escultura muestra una mujer madura, coronada y ricamente vestida, cuya cara ovalada, con pómulos altos y rellenos, el mentón partido y los ojos almendrados con cejas levemente curvadas, dan testimonio de su hechura en el taller de los Cora, aunque no muestra tanta dulzura como el rostro de la Virgen del Carmen de la Catedral.

Una peculiaridad de esta pieza es su Niño Dios. No se puede asegurar que aquel que lleva en brazos sea su Niño original, pues como se observa en fotografías antiguas llevaba el Niño que actualmente tiene en brazos san José. Aún así, el Niño sigue siendo de manufactura Cora, pues la escultura de vestir de san José (Fig. 71) que se encuentra en el crucero es de muy buen oficio, ostentando claras características de este taller, pues acusa

[537] Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op.cit.*, p. 391.
[538] Toussaint todavía las vio o por lo menos las menciona.
[539] Información oral de Alejandro Andrade Campos. Agradezco su generosidad en compartir información acerca del cambio del Niño Dios de la Virgen, es de llamar la atención acerca de las esculturas de san Juan de la Cruz y de san Elías, así como por proporcionarme varias fotografías de las esculturas del recinto: de la parte baja del maniquí que constituye la Virgen del Carmen, de la escultura de san Juan de la Cruz y de la de san Elías.

gran semejanza con el san José de la Catedral. La elaboración presenta leves variantes, que se manifiestan por ejemplo en una frente más alta y los bucles del pelo más violentos. Pero, aunque tiene una expresión dulce, carece del carisma especial del san José de la Catedral, porque le faltan estos pequeños detalles como son una apertura de la boca que apenas se percibe o el leve fruncimiento del ceño. No obstante, justo estos detalles que difieren de la escultura de la Catedral, están en congruencia con la del san José de la iglesia de san Cristóbal, por lo cual se esperaría que su autor haya sido el mismo, es decir alguien de la segunda generación de los Cora. Es muy probable que ésa sea la escultura del Patriarca que mencionó Toussaint existía en uno de los conventos.[540] El Niño que tiene actualmente, el cual anteriormente llevaba la Virgen, tiene un gran parecido con los Niños Dios de las esculturas de la iglesia de Santa Teresa y con el del san José en San Cristóbal. No hay noticia si el mencionado cambio fue el único, y cuál Niño era el original de cada escultura. En cuanto a la disposición de las manos, el que ahora está con san José levanta una mano bendiciendo, mientras que el que está con la Virgen del Carmen tiene los dedos de ambas manos doblados para sostener el escapulario. Por la posición de manos a ambas esculturas les conviene más el Niño que ahora está con ellas. Dado que Echeverría no menciona la Virgen del Carmen ni el san José, es posible que se hayan elaborado después de su época. En el caso de la Virgen, el estilo de las nubes y la especie de faldellín tallado que viste el maniquí acusan una hechura a finales del siglo XVIII.

Al parecer fue en esta época cuando hubo un gran encargo de piezas al taller de los Cora, al existir otras esculturas del recinto, que acusan procedencia del mencionado taller. Una es la de san Juan de la Cruz en su capilla (Fig. 72), cuyo tratamiento del rostro, se asemeja a las esculturas de la iglesia de San Antonio por el tipo de oreja, el mentón partido, la singularización de las venas y la boca entreabierta. Las mismas características, así como semejanzas con la Virgen del Carmen, pueden observarse en las esculturas carmelitas de la capilla de Santa Teresa, es decir la misma santa Teresa (Fig. 73), el san Ángel (Fig. 74) y una santa carmelita con estigmas (Fig. 75). Incluso habría que discutir la relación de la virgen de Dolores (Fig. 76) con el taller de los Cora, a razón del tratamiento de su rostro, pómulos altos y rellenos, mentón partido, y su expresión dulce. Se trata de una iconografía

[540] La redacción de Toussaint no queda claro respecto a la ubicación de esta escultura, pues dice "en el convento del Carmen y en el de la Merced esculturas de la Virgen en ambas advocaciones y, además, dos estatuas, la del *Salvador* y la de un *Patriarca*." (Toussaint, *Arte Colonial, op.cit.*, p. 360)

no muy frecuente en el repertorio conocido hasta ahora de los Cora, dado que sólo la Soledad de la iglesia de San José está atribuida documentalmente a este taller.

Hace poco se colocó en la iglesia un san Elías de vestir (Fig. 77) y sin atributos, cuya cabeza de bucles vigorosos del cabello, el detallismo en las facciones y las venas del rostro ostenta el mismo patrón que la de san Nicolás Obispo y san Joaquín en la Catedral, aunque de ejecución un poco más simple. Con estas esculturas se cuenta por lo menos con siete santos de la devoción carmelita, los cuales al parecer fueron elaborados por los escultores Cora: cuatro carmelitas, la Virgen del Carmen, san José y san Elías. Esta cantidad de esculturas sugiere que los Cora hayan elaborado el conjunto de todo un retablo. Aunque Echeverría no menciona a ninguna escultura de José Villegas Cora en el recinto de la iglesia del Carmen, sí puede iluminar esta cuestión. Pues cuenta que al lado del púlpito, donde anteriormente había sólo una pintura "el año de 1778 erigieron en este sitio un hermoso retablo tallado y dorado a la moderna, en cuyo centro se colocó en un bello nicho de cristales una hermosísima imagen de Nuestra Señora del Carmen, de regular estatura, vestida de estofas de seda bordadas de oro y plata, y adornado el resto del retablo de otras efigies de varios santos".[541] Éste podría ser el retablo adecuado para muchas de las esculturas, e incluso ayudaría a datar la Virgen del Carmen, pues el calificativo de "hermosísima imagen" quedaría muy bien para la escultura del taller de los Cora, que efectivamente por la diferencia estilística en cuanto a la Virgen del Carmen de la Catedral no será de José Villegas Cora, sino de otro miembro del taller, por lo cual Echeverría tal vez desconocería su procedencia.[542] Su ubicación en el presbiterio se realizó posteriormente, dado que en época de Echeverría y Veytia todavía estaba ahí la titular del templo, la Virgen de los Remedios. En uno de los testeros se encontraba un retablo de san José,[543] posible lugar para la escultura de dicha advocación de los Cora. Las capillas de san Juan y santa Teresa sí existían, aunque la de santa Teresa en una ubicación distinta a la actual que era la de la Virgen del Carmen, y había esculturas titulares en ellas. Por tanto es posible que los Cora hayan proveído al templo de los santos de las advocaciones principales de la devoción carmelita. Entonces no sólo el convento femenino de Carmelitas, es decir el

[541] Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op.cit*., p. 387.
[542] Había dos otras esculturas representando la Virgen del Carmen, una pequeña en la capilla de san Juan de la Cruz y otra en su propia capilla (hoy la de Santa Teresa), pero ninguna merece el elogio de Echeverría. (*Ibid*., pp. 390 y 391)
[543] *Ibid*., p. 387.

de Santa Teresa, sino también el masculino llamó a los Cora para que realizaran esculturas para su templo.[544]

Una iglesia, con la cual Zacarías Cora tuvo una relación estrecha es la de San Francisco, pues Olivares da testimonio de que este artista diariamente iba a misa ahí, además es donde fue enterrado. Por tanto no es de extrañarse, que en este recinto se haya atribuido una escultura a Zacarías. En el *Diccionario universal* se le adjudica el Cristo de los Desagravios, del cual actualmente nadie puede dar noticias. Tampoco se pudo encontrar el crucifijo atribuido al mismo artista por parte de Olivares, el cual se encontraba en la Santa Escuela de San Francisco. El caso de la Dolorosa, que el mismo autor adjudica a José Villegas Cora, es complicado, puesto que la que está en el templo está muy repintada (Fig. 78), por lo cual es difícil decir algo acerca de su manufactura. Las cejas fruncidas, por ejemplo, le conceden una expresión distinta a la original, pues como se advierte al acercarse sus cejas eran curvas. La escultura emana dulzura, la leve abertura de la boca le concede mucha expresividad, rasgos típicos de las obras que salieron del taller de los Cora. En vista de que existe mucho parecido con la Soledad de la capilla de Jesús Nazareno de la iglesia de San José, atribuida a los Cora, una adjudicación de la Dolorosa en San Francisco a este mismo taller parece factible. Sin embargo, en espera de futuras restauraciones esta cuestión queda por ahora abierta.[545] Olivares registra además obras de unos de los primeros artistas que formaban parte del taller de José Villegas Cora, sin ser miembro de la familia Cora, y al cual la segunda generación de artistas no llegó a conocer. Se trata del maestro Escamilla, según Olivares autor de las piezas de un calvario (Dimas, Gestas, san Juan, Magdalena), las cuales se encontraban en los retablos barrocos. El san Juan (Fig. 79) y la Magdalena (Fig. 80) que actualmente flanquean el crucifijo del presbiterio podrían ser aquellas piezas, pues el estilo del vuelo de ropaje parece una imitación algo torpe de la caída de la vestimenta del san José del Sagrario. Además las características formales de las facciones de la cara -bucles del pelo, mejillas redondeadas, mentón partido- están en congruencia con el taller en cuestión.

[544] Aunque respecto al involucramiento de los miembros de la orden hay una diferencia, pues la iglesia conventual de las mujeres se administraba a través del mayordomo, que hizo el contrato.
[545] Toussaint apunta que además existía un san Francisco de mano de José Villegas Cora. Actualmente hay dos piezas de esta advocación en el templo, pero ninguna de las dos coincide con las características formales que se establecieron como propias de aquel maestro.

Una escultura que no ha sido tomado en cuenta por la historiografía es la de san Pascual Bailón (Fig. 81) en la capilla del beato Sebastián de Aparicio, en el retablo del lado de la epístola. Es una pieza pequeña, aislada, que acusa semejanzas con las esculturas de la iglesia de San Antonio, por las facciones de la cara y los encajes pintados en las cenefas del hábito. Por tanto puede haber sido obra de un taller Cora.[546] Así se agrega otra interrogante al conjunto escultórico heterogéneo del templo de San Francisco. Es notorio que no se pueda reconocer ninguna lógica de agrupación de las esculturas en el recinto, más bien se trata de piezas aisladas, cuyo contexto es difícil reconstruir.

En cuanto a la fachada de la iglesia (Fig. 82), Olivares dice que sus esculturas fueron hechas por el maestro Escamilla.[547] Independientemente de que sea cierto o no –pues no hay documentación acerca de otras obras de este maestro para compararlas, aunque las esculturas del cuerpo superior acusan características formales compatibles con los Cora– el hecho de que Olivares nuevamente atribuya esculturas en piedra al taller de los Cora, significa que para él este taller se dedicaba tanto a hacer imágenes en madera como en piedra.

El siguiente templo a revisar es el de La Merced, donde Bernardo Olivares atribuye la Virgen de la Merced (Fig. 83) a José Villegas Cora, la cual efectivamente por la dulzura del rostro, las características mejillas y el mentón partido, junto con un Niño de vigoroso cabello ostenta las características de este taller y guarda semejanzas con la Virgen del Carmen de la Catedral. La escultura en cuestión, que según la tradición oral de los Carmelitas haya sido la Virgen del Carmen original, también en el templo de la Merced cuenta con una tradición parecida. Sólo que ahí se dice que el intercambio sucedió durante una restauración, al estar ambas piezas en el mismo taller, pero al aproximarse las fiestas la escultura correspondiente no estaba lista.[548] Lo interesante de estas tradiciones es que las dos imágenes parecen guardar una relación. Esa puede tener su origen en la procedencia de ambas piezas del taller de los Cora, así como en su significado devocional para la ciudad,

[546] Agradezco a Pablo Francisco Amador Marrero haber llamado la atención acerca de esta escultura.
[547] Olivares, *op.cit.*, p. 33.
[548] Agradezco esta información al sacristán del templo de La Merced, el Sr. Rodrigo.

incluso se puede pensar en una especie de parangón entre ambas vírgenes.[549] Echeverría y Veytia tampoco da razón de la Virgen de la Merced, por lo cual se supondría que su hechura data de 1780 en adelante.[550]

No sólo en las iglesias de los conventos masculinos se registraron obras procedentes del taller de los Cora, sino también en las que pertenecían a conventos femeninos. Según el autor del apartado sobre José Villegas Cora en el *Diccionario universal,* las primeras obras de aquel artista datan del año 1722 y estaban en el retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo. Entonces el artista habría tenido 13 años, por lo cual es más probable que se trate de piezas del taller de algún familiar, por ejemplo de su padre. Actualmente la iglesia conventual de San Jerónimo tiene un retablo neoclásico con esculturas, que por sus características de manufactura son posteriores a 1722, mientras que las esculturas ubicadas en la nave de la iglesia tampoco parecen haber sido elaboradas en la primera mitad del siglo XVIII.[551] La información del *Diccionario* evidencia que se tenía noción que en la primera mitad del siglo XVIII se estaba produciendo obra en el taller de los Cora. Lamentablemente no se cuenta con más fuentes historiográficos que hablen de esta época, por ello la fuente más segura para esto es Echeverría y Veytia.

En su opinión, la iglesia del convento de las Capuchinas de San Joaquín y Santa Ana con sus cinco retablos era de las iglesias mejor adornadas de la ciudad. Estima sobre todo los retablos del lado de la epístola, uno de ellos dedicado a san Joaquín: "[...] cuya efigie de bulto de estatura regular, de mano del célebre estatuario José de Cora, está colocada en el centro de él."[552] Esta escultura, desprovista de su retablo, puede ser la que se encuentra actualmente en el presbiterio de la iglesia, haciendo pareja a la escultura de santa

[549] Eso tiene sentido en el contexto de la competencia que aún hoy en día existe respecto a la virgen más bonita de Puebla. Al revisar portales en internet, como por ejemplo flickr, los aficionados discuten acerca de las vírgenes más bonitas. Igual que la Virgen del Carmen, la Virgen de la Merced aún recibe mucho culto. Existe una tercera orden que cuida de su devoción.

[550] En las atribuciones a José Villegas Cora que hace Manuel Toussaint no queda claro si el Salvador y el Patriarca están ubicados en la iglesia de la Merced o en la del Carmen. Tomando en cuenta que actualmente en la iglesia del Carmen hay una escultura de San José procedente del taller de los Cora, parece que las atribuciones se refieren a aquel templo.

[551] Probablemente el *Diccionario universal* se refiere al convento de San Jerónimo, pues las otras posibilidades de una iglesia de San Jerónimo serían el pueblo de San Jerónimo o San Jerónimo Caleras, pero seguramente se hubiera aclarado si se tratara de alguna de ellas, dado que se encuentran fuera de la traza antigua de la ciudad.

[552] Fernández de Echeverría y Veytia, II, 1962, *op.cit.,* p. 472.

Ana, la cual por parte de Eduardo Merlo también es atribuida a los Cora. Ambas esculturas están cubiertas con una gruesa capa de repinte. Sin embargo, al parecer originalmente no formaban conjunto, porque no ostentan el mismo estilo. San Joaquín (Fig. 84) es de muy buen oficio, aunque no respeta el esquema iconográfico y de talla que se conocen de las demás obras de esta advocación realizadas por los Cora. Sin embargo, hay que recalcar que se conocen grupos de san Joaquín y santa Ana, pero no personajes aislados. La tipología de la cara alargada de este san Joaquín más bien corresponde a la tipología de un san José, el cabello está algo despeinado y el manejo de pliegues y ropaje se basa en grandes caídas y pequeños juegos de dobleces. Tiene las manos vacías, tal vez debía llevar la Niña Virgen en su izquierda, pero por lo menos un bastón en la mano derecha. La pieza integra suficientes similitudes con las esculturas de los Cora, para clasificarla como producto de aquel taller, al mismo tiempo que muestra la versatilidad al presentar una iconografía distinta a la que se conoce.

En lo que toca a la escultura de santa Ana (Fig. 85), su ejecución es menos cuidada, acusando ya una tendencia neoclásica. El tallado de la túnica interior tiene algo de afinidad con la de san Joaquín. Iconográficamente es el único caso que se conoce en la ciudad de Puebla que santa Ana lleve la Niña Virgen en brazos. Ésta está representada como una pequeña adulta, vestida con túnica y manto. Estas esculturas seguramente se mandaron hacer para formar conjunto con el san Joaquín, incluso es posible que sea de algún miembro del taller de los Cora, posterior a la escultura de san Joaquín. Según su composición convendría más que san Joaquín se pusiera al otro lado de santa Ana, para que con el giro del torso y con el gesto de la mano estuviera dirigida a la Virgen María.

En la nave de la iglesia se encuentra una escultura de mediano formato de san José (Fig. 86), que según Eduardo Merlo es quizá de la Escuela de Cora, sin aclarar que entiende con este término. El tallado muestra dependencia de las diferentes esculturas de san José que salieron del taller de los Cora, el gran modelo es la escultura de la Catedral, pero el parecido es sobre todo con la de la iglesia de Santa Teresa, así como con la de San Cristóbal: el detallismo en las facciones del rostro, los bucles laterales del pelo, marcadas venas en la frente y el cuello. Por tanto es probable que también esta escultura sea producto del mencionado taller. Le falta la escultura del Niño, que debía estar a su lado y a quien debería dirigir la mano extendida. La pieza ostenta en el manto una versión simplificada del

estofado que usan los Cora, en base a horajascas con picado de lustre y flores a punta de pincel. La existencia de esta pieza ilustra la gran difusión de la devoción a san José y al mismo tiempo la enorme cantidad de estas piezas que tienen que haber salido del taller de los Cora.

Otra iglesia franciscana, la de Santa Clara, según Bernardo Olivares ofrecía en los retablos de la nave de la iglesia "una estimable colección" [553] de esculturas hechas por José Villegas Cora, el joven.[554] En la misma frase agrega que todas las esculturas de la iglesia de Santa Teresa fueron hechas por aquel artista. Por tanto deben verse estas obras en relación con el taller de aquel artista que contrató las obras para Santa Teresa. Olivares además menciona que las obras del retablo mayor fueron elaboradas por José María Caballero, quien aprendió con Zacarías y con José Villegas Cora, el joven. Echeverría no menciona esculturas de los Cora en esta iglesia, entonces se puede suponer que se fabricaron después de su época, es decir de los ochenta en adelante, lo cual es confirmado por el estilo de las esculturas que actualmente se conservan en el recinto. Están ubicados en retablos nuevos o sobre repisas, lamentablemente los retablos del siglo XVIII no se conservan.

El Arcángel san Rafael (Fig. 87) y el Ángel de la Guarda (Fig. 88) en el lado del evangelio son las esculturas que a primera vista pueden asociarse con el taller de los Cora. Poseen mucha semejanza con las esculturas de san Gabriel y san Rafael en la Catedral. Sobre todo por el tratamiento del rostro y pelo, pero también por la concepción del ropaje, aunque son más alargadas y la calidad de tallado en la cabeza es mejor. Los rostros recuerdan el de la Virgen del Carmen en la iglesia de Santa Teresa. Una solución bastante ingeniosa se ve en la escultura del Ángel de la Guarda al estar el niño suspendido en el aire.

Además de estas esculturas existen otras piezas que ostentan características formales correspondientes a las esculturas en Santa Teresa, respecto a la caída de los pliegues y el tratamiento del rostro. Estas esculturas son las de san Sebastián de Aparicio (Fig. 89), san Bernardino (Fig. 90), san Felipe de Jesús (Fig. 91), san Buenaventura (Fig.

[553] Olivares, *op.cit.*, p. 31.
[554] Castro Morales especifica dos Dolorosas y dos Arcángeles y Eduardo Merlo un San Rafael, un Arcángel y una Dolorosa. Suponemos que estos comentarios no se basan en datos archivales o un análisis comparativo, sino más bien corresponden a las esculturas que en su opinión les parecían interesantes, valiosas o de buen oficio.

92), san Juan (Fig. 93), la Virgen María (Fig. 94)[555] y santa Clara (Fig. 95), la que está en la entrada del templo; la escultura en lo alto del retablo mayor no puede apreciarse claramente. Todas estas esculturas tienen el ropaje repintado. Estas piezas son suficientes, para conformar lo que Olivares llama "estimable colección" de esculturas de José Villegas Cora, el joven. Es preciso pensar que los trabajos para la iglesia de Santa Teresa y la de Santa Clara hayan tenido lugar en tiempo cercano.

Hay otra pieza en el recinto que merece ser analizada, se trata de la Dolorosa de candelero con manto voluminoso que se encuentra en el lado de la epístola (Fig. 96). Su rostro recuerda ciertas características del trabajo del taller de los Cora: mentón partido, ojos almendrados, lóbulo carnoso de la oreja, especialmente de la santa Ana de la iglesia de Santa Teresa. En su estofado, sin embargo, por una parte difiere completamente de lo que se ha identificado como lo más común en piezas poblanas, faltándole las grandes flores a punta de pincel, y por parte coincide con ciertos ornamentos: hojarascas, redes con picado de lustre. Al igual con la calidad y finura de los motivos acostumbrados a apreciar del taller de los Cora. Hay que discutir la relación de esta escultura con el taller de los Cora, pues es muy probable que se trate de una representación no muy común, pero ingeniosa de una Dolorosa, producto del taller de los Cora. Posiblemente se trate de un encargo donde lo solicitado fue la imitación de un verdadero retrato, eso condicionaría tanto la forma escultórica como el tipo de estofado, es decir un trasunto escultórico de un retrato pictórico, el cual a su vez es una imitación de una escultura.[556]

En cuanto a las esculturas de José María Caballero deben ser el santo Domingo (Fig. 97) y el san Francisco (Fig. 98) en el retablo mayor, así como por lo menos el san Juan Nepomuceno (Fig. 99) y el san Diego de Alcalá (Fig. 100) en la nave de la iglesia. Lo que se aprecia claramente en esta iglesia es que recibió un reodenamiento completo, se trata de un templo que a finales del siglo XVIII, por tanto presenta esculturas de la última parte del XVIII y principios del XIX y con ello el repertorio Cora del cambio de siglo.

[555] Por portar velo tiene que ser la Virgen y no María Magdalena como anuncia el letrero.
[556] Agradezco a Pablo Francisco Amador Marrero la discusión acerca de los verdaderos retratos y la posibilidad de que un verdadero retrato de una escultura a su vez podía servir de base para una representación escultórica.

Se integra en esta revisión también una escultura de san José de la iglesia de la Concepción, porque complementa el panorama que se tiene de piezas de esta iconografía realizadas por los Cora. Merlo Juárez opina que el san José con el niño (Fig. 101) que se encuentra en el lado de la epístola de la nave de la iglesia es quizá de la Escuela de Cora.[557] Se trata de una pieza muy curiosa por tener el torso de maniquí, seguramente será producto de un retalle[558] y una falda estofada con grandes partes doradas con picado de lustre, áreas de corladura verde y grandes flores a punta de pincel, azules y rojas. Respecto al tallado de su pelo, las facciones de su rostro y la concepción del Niño las dos piezas delatan su procedencia del taller de los Cora. Con ello se cuenta con otra escultura más de san José procedente de aquel taller, y además con una cuyo estofado se ha conservado.[559]

También la iglesia de la Soledad, la segunda fundación de las Carmelitas, tiene esculturas de gran interés. Olivares adjudica al maestro Escamilla una imagen de la Purísima Concepción. Probablemente sea aquella que se encuentra actualmente en el retablo central del crucero norte (Fig. 102), aunque según Castro Morales durante mucho tiempo había estado en la sacristía.[560] La concepción pictórica de la pieza, la caída amena y orgánica de los pliegues potenciada por pequeños juegos de dobleces y revoloteos, la curvatura del cuerpo en *contraposto*, así como el tratamiento del rostro de expresión dulce, confirman su procedencia del taller de los Cora. Estas características formales se refuerzan en los angelitos de bucles vigorosos y mejillas redondas. El estofado con fondo blanco y grandes

[557] Merlo, *Iglesias*, II, *op. cit.*
[558] Agradezco a Pablo Francisco Amador Marrero esta observación que convierte una pieza de talla completa en una escultura de vestir.
[559] Merlo Juárez opina que la Inmaculada, la imagen titular, que se encuentra en el retablo mayor, es de José o Zacarías Cora. Sin embargo es difícil clasificarla. Su rostro en partes recuerda las esculturas de los Cora, la escultura es muy pictórica en cuanto al revuelo del manto, pero su torso y la posición de las manos son bastante rígidos, carece del movimiento orgánico en los pliegues y en el cuerpo por la poca pronunciación del *contraposto*. Guarda poca semejanza con la Inmaculada de la iglesia de San Antonio, en cuanto al tratamiento del rostro, a la concepción de los pliegues, y a los angelitos bajo sus pies y la serpiente que abre sus fauces. Por lo cual por el momento su adscripción al taller de los Cora tiene que quedar abierta. Tal vez tengamos aquí un ejemplo de una buena talla de otro taller poblano, contemporáneo a los Cora.
[560] Olivares, *op.cit.*, p. 33.

áreas doradas ornamentadas con picado de lustre y flores de distintos tamaños a punta de pincel es otro ejemplo de la maestría de los policromadores Cora.[561]

En el retablo de san José, justo enfrente del anteriormente mencionado, del otro lado del crucero, hay dos esculturas de muy buen oficio en talla y estofado, que sin embargo no han sido atribuidas al taller de los Cora, al contrario de lo que solía suceder con las buenas piezas. Se trata de santa Ana (Fig. 103) y de san Joaquín (Fig. 104). Ambas esculturas son de muy buen oficio con un estofado excelente. Iconográficamente son una novedad respecto a las piezas que se han revisado, pues san Joaquín carga a la Virgen María en brazos, ésta forma parte integral de la talla, y santa Ana porta además de la paloma un libro como atributo. Aunque la representación de san Joaquín difiere de los tipos de san Joaquín que se conocen del taller de los Cora, sobre todo por el rostro delgado y la barba corta y afilada, hay ciertas señales que hacen considerar una atribución a este taller. En primer lugar el parecido de la cara con el san Joaquín de las Capuchinas, así como el detallismo en las facciones de la cara, el lóbulo carnoso de la oreja, la composición armónica de toda la escultura con pronunciado *contraposto*, la delicadeza en la representación de la Virgen niña y el cariño entre padre e hija. Y por la otra, la gran calidad del estofado con la combinación acostumbrada de hojarascas doradas con picado de lustre y grandes flores a punta de pincel.[562] Respecto a la escultura de santa Ana, la cual presenta el mismo tipo de estofado, la talla acusa semejanzas más obvias con el taller de los Cora por su parecido en cuanto a la concepción del ropaje y tratamiento del rostro con las esculturas de santa Ana de la Catedral, de San Cristóbal y de Santa Teresa. Al parecer se trata de otra pareja de san Joaquín y santa Ana procedente del taller de los Cora, con una iconografía nueva. En el caso de esta pareja se vuelve a observar que los artistas eran consciente de la ubicación de las piezas, pues la Virgen Niña establece una relación con el espectador, involucrándolo en la escena.

En lo que toca al retablo de santa Teresa ubicado en el mismo crucero, habría que discutir la procedencia del taller de los Cora respecto a la escultura titular de vestir (Fig. 105). Tal procedencia es bastante clara en cuanto a la escultura de talla completa de una

[561] Agradezco a Eduardo Limón Rodríguez haberme proporcionado una fotografía de esta pieza que permitió su análisis.
[562] El estofado está en congruencia con la talla de las piezas formando parte integral y original de ellas, no se trata de una talla anterior con un reestofado tal como opina Merlo Juárez (Merlo, *Iglesias,* II, *op.cit.,* p. 289).

carmelita en lo alto del retablo (Fig. 106). Presenta en las proporciones y la talla del rostro, en el *contraposto* y la resultante caída de pliegues, así como en el juego del doblez del escapulario las características formales de las esculturas de la iglesia de Santa Teresa. Por tanto será producto del mismo taller.[563] Su estofado es formado por grandes áreas doradas con picado de lustre y motivos florales a punta de pincel. Integrado al estofado en la parte alta del escapulario se lee: *verbum caro factum est.* Con esto es posible identificar a la religiosa, pues debe tratarse de la carmelita mística santa María Magdalena de Pazzi (1566-1607), a quien en una de sus visiones estas palabras le fueron grabadas en el corazón, de mano de san Agustín.[564]

Finalmente Merlo Juárez opina que el conjunto de los doce apóstoles es obra de Villegas Cora.[565] Este conjunto de piezas de diferentes calidades de oficio se suele acomodar en el presbiterio durante la Semana Santa, el resto del año permanece resguardado (Fig. 107). Al parecer muchas manos participaron en su ejecución e intentaron plasmar diferentes caracteres en los rostros de estas esculturas de vestir, el rostro nada agraciado de Judas Iscariote más bien tendrá que ver con su biografía que con la destreza del escultor. El vigoroso tallado de algunos cabellos, el detallismo en las facciones, el lóbulo carnoso de algunas orejas y el parecido de la cara de Mateo con los ángeles en Santa Clara hace probable una adscripción de estas esculturas al taller de los Cora, sin embargo a las últimas generaciones, así como a artistas no tan hábiles en el manejo de las proporciones de la cara. La revisión de las esculturas del recinto que se acaba de realizar demuestra que esta iglesia, aunque en la historiografía apenas es referida, reune un conjunto de piezas del taller de los Cora, la mayoría de ellas de gran calidad, el cual complementa el panorama que se tiene del trabajo de este taller.

Para cerrar con los conventos de carmelitas descalzas, es pertinente regresar a aquel de santa Teresa, aunque ya se haya analizado en el capítulo anterior el contrato para esculturas de la iglesia, algunas de las cuales actualmente están ubicadas dentro del convento. En la clausura existe otra pieza procedente del taller de los Cora. Se trata de un san José con el

[563] Agradezco a Eduardo Limón Rodríguez haberme llamado la atención acerca de esta pieza y proporcionado una fotografía.
[564] Réau, *op.cit.*, tomo 2, volumen 4, p. 339.
[565] Merlo Juárez habla de Jesucristo y los doce apóstoles, pero tanto en la sacristía como en su acomodo alrededor del altar solamente se colocan los doce apóstoles. (Merlo, *Iglesias*, II, op.cit., 289).

Niño en brazos (Fig. 108), cuya fotografía se publicó en el libro sobre la historia del convento, con el pie de foto que la talla era de Cora del siglo XVII.[566] Definitivamente no es de aquel siglo, pero sí ostenta las rasgos formales del trabajo de los Cora. Eso se evidencia en los característicos bucles del cabello, tanto de san José como del Niño, el tipo de oreja y en el detallismo de las manos, además de la aparente semejanza con otras esculturas de esta advocación que manaron del mencionado taller. El cuerpo de san José con una caída muy sencilla de pliegues es de tela encolada. Esta pieza abre un tema que hasta ahora no se ha considerado y del cual Echeverría difícilmente daría razón, a saber de todas las obras que se encontraban en la clausura de los conventos femeninos y que servían para los actos devocionales dentro de los mismos. Entre estas piezas, muchas de ellas de pequeño formato, contaban sobre todo los Niños Dios, un tema que quedaría para una futura investigación.

Un ejemplo de estas esculturas de pequeño formato que procedían del taller de los Cora, la cual igualmente representa a san José (Fig. 109),[567] procede de algún convento femenino poblano y actualmente está resguardada en el Museo de Arte Religioso ex convento Santa Mónica.[568] La escultura apenas mide 28 centímetros[569] y cargaba en sus brazos al Niño Dios. La talla es fina, el revuelo del ropaje alrededor del cuerpo le concede ligereza y elegancia, recordando la imagen de san José del Sagrario, aunque no tiene el mismo carisma que aquella pieza, tal vez por el tipo de formato. Originalmente contaba con una base diferente, tal como lo indica la posición de sus pies, probablemente una imitación de tierra rocosa o un globo terráqueo. El estofado es soberbio, con los conocidos elementos de grandes áreas doradas con picado de lustre y flores a punta de pincel, que lo identifican como poblano. Es revelador que a principios del siglo XX Moreno Villa haya reproducido en su libro *La escultura colonial mexicana* esta escultura de San José como ejemplo de una obra novohispana, frente a las atribuciones a talleres guatemaltecos que solían hacerse de

[566] LORETO, Rosalva, *Una empresa divina. Las hijas de Santa Teresa de Jesús en América. 1604-2004*, UDLA, Puebla, 2004, p. 12.
[567] Pablo Francisco Amador Marrero fue el primero en relacionar esta pieza con el taller de los Cora.
[568] Su colección es integrada por obras procedentes del mismo convento agustino de Santa Mónica, así como de de Santa Catalina (Dominicas), de San Joaquín y Santa Ana (Capuchinas) y de la Soledad (Carmelitas descalzas) www.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=5643, 25.01.2013.
[569] Informe de los procesos de restauración de cuatro esculturas pertenecientes al Museo de Arte Religiosos de Santa Mónica, Puebla. San José, San Francisco de Asís, San Miguel Arcángel, Santa Ana, la Virgen y el Niño, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural INAH, junio 2007, Documento inédito, p. 2.

piezas finas y de excelente calidad de estofado.[570] Eso reinvidica la cercanía estética que podían tener las esculturas de los Cora respecto a las obras guatemaltecas.

Para terminar el recorrido falta revisar los templos secundarios del clero regular. Manuel Toussaint menciona una escultura de san José en la iglesia de San Pablo. Ésta ha de ser la del ex convento San Pablo de los Frailes,[571] pero no se ha encontrado ninguna escultura de esta advocación en la iglesia.

En cuanto a las iglesias de los colegios jesuitas, la revisión historiográfica no develó ninguna escultura atribuida a los Cora, aunque se pudo constatar que la escultura titular de la iglesia del antiguo colegio jesuita de San Ildefonso (Fig. 110) corresponde al mismo patrón que las esculturas de san Nicolás Obispo y san Joaquín de la Catedral, lo cual hace posible una adjudicación al taller de los Cora. La cabeza presenta el mismo tipo de tallado de pelo y barba de incisiones fuertes y bucles vigorosos, que acostumbra este taller para representar varones mayores. Hasta ahora esta pieza es el primer indicio de una relación entre el taller de los Cora y los jesuitas. Se esperaba una mayor cercanía, dado que se dice que José Villegas Cora estudió primeras letras con esta orden. Futuras investigaciones tendrán que determinar si existía tal relación y qué tan cercana fue.

En lo relacionado a las iglesias de hospitales o instituciones caritativas, es la iglesia de San Roque donde se adjudicó una pieza al taller que se está analizando. Manuel Toussaint atribuyó a Zacarías Cora la escultura del santo titular (Fig. 111). Se trata de una escultura de vestir con un perro como atributo. Ha sido muy repintada, sin embargo se aprecia todavía la calidad de ejecución en los bucles y las facciones de la cara, así como la fuerza de la mirada, que la pone en concordancia con la escultura de san Cristóbal. Por tanto parece viable confirmar la atribución a Zacarías Cora, esperando una futura restauración que pueda determinar los detalles de su ejecución.

El recorrido por las atribuciones en las iglesias poblanas reveló que la historiografía recoge muchas veces una sola o pocas esculturas en un recinto, mientras que una comparación estilística revela que se encargó un número más grande de esculturas al taller de los Cora.

[570] Villa, *Escultura colonial*, *op.cit.*, pp. 71ss.
[571] Toussaint, *Arte Colonial*, 1948, *op.cit.*, p. 360. Si se tratara de la iglesia de San Pablo del Monte hubiera dicho el nombre completo. Además actualmente no hay ahí ninguna escultura de San José.

Eso rinde tributo a la costumbre que la mayoría de las esculturas estaba destinada a retablos, por lo cual era más conveniente que todas las piezas de un retablo se correspondieran en estilo y manufactura. En la gran mayoría de los casos se encargaba la escultura del santo titular a los Cora, lo cual confirma las palabras de Olivares: "los santos patriarcas originales, que sirvieron en la fundación de los conventos y templos, se sustituyeron por los que hoy hay de este maestro [José Villegas Cora]."[572]

Otro aspecto digno de mencionarse es que la historiografía sobre todo tiene conciencia de las obras de los Cora que se hicieron en los años 1770 en adelante. Las pocas fechas que menciona Echeverría son de los setentas, y solamente para la Virgen de la Consolación proporciona la de 1750. Los autores neoclásicos por su parte -Olivares, los escritores del *Liceo Mexicano* y los del *Diccionario Universal*- documentaron sobre todo las últimas piezas de José Villegas Cora y las de las generaciones más jóvenes del taller, pues les resultaban más cercanos en el tiempo. Otra explicación es que se trata de una época, en que el taller ya tenía fama, por tanto recibía más atención.

El total de las esculturas que pueden ajudicarse al taller de los Cora es mucho mayor a aquel que se contabiliza en la bibliografía consultada. Esto se explica por el tamaño del taller y la cantidad de artífices que hubo. En este contexto es preciso recalcar que la historiografía es una historia de grandes maestros, por tanto recoge las piezas principales, no las obras de taller en general. No hay noticia sobre qué porcentaje de la producción total de los Cora abarcan las obras que se conservan, las cuales son sobre todo aquellas que ostentan un estilo que se acerca a lo neoclásico y conviven en los templos con las obras de tendencia neoclásica o ya neoclásicas, y que se salvaron de la destrucción gracias al estima que se tenía en el siglo XIX de las obras del taller en cuestión. Casi todas las esculturas se adecuaron según el cambio de moda, pues fuera del recinto catedralicio casi no se conservan estofados originales. Es notoria la ausencia de atribuciones de obras a los Cora en las iglesias dominicas, en las iglesias de los jesuitas, y en las iglesias parroquiales a las que pertenecían los miembros del taller. Eso es un indicio de que el panorama que ofrece la historiografía, así como aquel que es posible vislumbrar en base a las piezas que se conservan, no es un fiel reflejo de la situación del siglo XVIII. En el panorama de las esculturas en las iglesias y los conventos es preciso integrar aquellas que se encontraban en

[572] Olivares, *op.cit.*, p. 26.

las casas particulares y servían para el culto doméstico. Tanto el *Diccionario Universal*, como Olivares y Toussaint dan testimonio de obras de los Cora en colecciones privadas, tanto contemporáneas a los artistas como posteriores. Al revisar el catálogo de pertenencias del coleccionista Francisco Cabrera Ferrando (1822-1889) se encontró una pareja de san Joaquín y santa Ana "de Cora",[573] la cual hay que entenderla como ejemplo de este tipo de obras. Toussaint incluso anexó a su texto una fotografía de un san Sebastián de colección privada,[574] que por el tallado de los bucles atribuye a Zacarías Cora, lo cual es factible.

Para concluir se puede afirmar que la imágenes elaboradas por los Cora dominaban el universo escultórico de la ciudad de Puebla, más aún si se incluyen aquellas esculturas talladas en piedra, que al parecer formaron parte integral del trabajo de aquel taller.

[573] El valor de las dos piezas juntas es de 50 pesos, más 50 pesos del nicho donde se encuentran. (CABRERA, Francisco J., *El coleccionismo en Puebla*, México, F.J. Cabrera, 1988, Apéndice.)
[574] Toussaint, *Arte Colonial*, 1948, *op.cit*., p. 360. Al parecer era de la colección de Alonso Miyar, pues este personaje tomó la fotografía y Toussaint registra también un crucifijo elaborado por Zacarías Cora en esta misma colección.

3.2. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO EN EL TALLER DE LOS CORA

El taller de los Cora, ubicado en el curato de Analco, probablemente surgió del taller de Antonio Francisco Villegas Cora, primer escultor de la familia, quien se ha podido identificar. Es padre del llamado "gran maestro" José Villegas Cora y de sus hermanos artistas. Hasta el momento de la finalización de esta investigación no se ha encontrado información acerca de este posible primer taller, debido en parte al hecho de que su actividad se encuentra fuera del marco cronológico de este estudio, la cual se centra en la segunda mitad del siglo XVIII. Por tanto las siguientes reflexiones se ocupan de la generación de José Villegas Cora y de la posterior. Tal como se dijo al analizar la información encontrada en los archivos, los Cora pueden haber tenido varios talleres, puesto que por lo menos José y los dos Antonio de la primera generación, así como un José y Zacarías de la segunda eran maestros. Aquí, al referirse a la manera de cómo los Cora hacían esculturas, se hablará del taller en singular, siendo conscientes de que hubo más de un taller; sobre todo tomando en cuenta que no todos los escultores sabían policromar, por lo cual tenían la necesidad de llevar las esculturas en blanco a aquel taller de la familia, donde sí se realizaba este trabajo. El hecho de que no en todos los talleres Cora se ejercían los dos oficios se deja entrever en las palabras de Olivares respecto a las esculturas de Zacarías: "[...] causaba repugnancia entregar las piezas acabadas al encarnador para que las enyesara, mejor habría sido dejarlas en madera sin colorearlas: pudieron haber manifestado el mérito de su autor."[575]

Es complicado definir la ubicación de los diferentes talleres de la familia, dado que no se cuenta con descripciones o avalúos de propiedades, más bien se debe deducir de ciertos datos de manera indirecta. Hay noticia que José Villegas Cora poseía dos casas, tal como puntualiza en su testamento, mientras que su esposa tenía otra, lo cual consta de las ventas que ella efectuó en los años noventa. La primera de estas casas, de la cual hace falta localizar la constancia del año de adquisición y venta, es la que estuvo ubicada en la calle de la Luz número 22/23 (hoy 2 Oriente, cuadra 1400), donde de acuerdo el padrón de 1773 vivía José Villegas Cora con su familia. Por esto se infiere, que en esta casa estaba ubicado el taller de aquel maestro, al abarcar dos números de calle tiene que haberse tratado de una

[575] Olivares, *op. cit.*, p. 29.

casa suficientemente grande para servir de casa habitación y taller. Según Olivares, después de la muerte de este maestro todo el material de su taller fue trasladado a la casa de su hermano mayor, Antonio Primo Feliciano, pues como quedó demostrado, el único hijo de José que alcanzó la mayoría de edad eligió la carrera eclesiástica y no continuó la tradición artística familiar.

La otra casa estaba ubicada en la calle de la Cocota (hoy 4 Oriente, cuadras 1400-2000), cuando su esposa Manuela Vargas la vendió en 1797 a un precio de 200 pesos se registró que José Villegas Cora "la compró más de treinta años antes", es decir alrededor de 1760 o incluso antes. El precio relativamente bajo de la casa indica que no pudo haber sido de grandes dimensiones. No se cuenta con información acerca del uso de esta propiedad. Es posible aventurarse a pensar que era la misma casa en la que, según el padrón de 1773, vivía el escultor José Felipe Villegas Cora, sobrino del "gran maestro", con su familia (número 30 de la calle de la Cocota). Si así fuera ahí podría haberse localizado un taller, en el caso de que José Felipe haya sido maestro. Lamentablemente el padrón no aclara esta cuestión. Otra posibilidad sería que en esta segunda casa de José Villegas Cora, que en 1773 se registró en los números 36 y 37 de aquella calle, habitaba la madre de Zacarías con sus hijos. No obstante, el precio del edificio, que sumó 200 pesos, parece bajo para una casa que abarca dos números.

La tercera casa de la que hay noticia estaba ubicada en la "Calle que sube del Hospital Real de Señor San Pedro para el camino de Amozoque", habiendo sido comprada en 1757 por Manuela de Vargas, quien en 1762 adquirió además un solar anexo. Esta vez la calle se nombró de "Augustin de Bargas". Esta casa, según el contrato de venta de 1798, en 1786 había sido hipotecada para el contrato de las esculturas de la iglesia de Santa Teresa. Esto hace pensar, que se trata de la casa donde vivían los Antonio, pues es el dorador Antonio Marcelino, quien la hipotecó: "[...] hypotecan, sugetan y graban por especial y expresa hypoteca no derogando la general ni por el contrario una casa cita en esta ciudad al barrio de lo Remedios compuesta de seis piezas y un solár, linda por una parte con casas que fueron de Buitrago y por otra con la de Josefa Vasquez, la qual pertenese al citado don Antonio y se halla libre de cenzo, empeño é hypoteca."[576] Entonces tiene que tratarse de la

[576] AGNEP, Not. 1, caja 46, protocolos 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, 01.08.1786, ff. 628r-630v, Obligación de escultores.

casa número 6/7/8 de la calle "que mira para la puerta de la iglesia", como se asentó en el padrón de 1773, pues el hecho de que cuente con tres números de nomenclatura indica que se trata de una casa de tamaño grande. En los mapas de la época no aparece el nombre de esta calle, de la cual los documentos proporcionan tres nombres distintos: "calle que sube del Hospital Real de Señor San Pedro para el camino de Amozoque" (compra de 1757), "calle de Augustin de Bargas" (compra de 1762), y "calle que mira para la puerta de la iglesia" (padrón de 1773).[577] Actualmente pareciera ser la calle 8 Oriente, cuadras 1600 a 1800, pero hasta principios del siglo XX todavía formaba parte de la 6 Oriente, porque la 8 Oriente aún no cruzaba el río de Xonaca (Fig. 112 y 113).[578]

En 1798 Manuela de Vargas vendió esta casa a un precio de 800 pesos, es decir a una cantidad cuatro veces mayor a la casa de la calle de la Cocota. En el caso de que haya sido la casa donde vivían los Antonio, significa que para este año habían fallecido o ya no se alojaban ahí. Respecto a Antonio Primo Feliciano seguramente aplica lo primero. A Antonio Marcelino no necesariamente, su caso podría ser que estuviera viviendo con alguno de sus hijos, pues un maestro dorador Antonio de Cora es mencionado en el pleito de 1799. Sin embargo, se debe tener en cuenta la posibilidad de que también su hijo Joseph Antonio supiera dorar y él fuera el maestro, cuyo nombre figura en la lista de doradores con taller. De cualquier manera, José Villegas Cora y su esposa Manuel de Vargas tenían por lo menos dos casas donde vivían los miembros de su taller familiar. Es preciso establecer, que en la casa de los Antonio estaba mínimamente ubicado un taller de dorado, pues gracias al recibo de pago de la escultura de san Nicolás Obispo se afianzó que Antonio Primo Feliciano, además de escultor también era dorador; de ahí se deduce que los dos Antonio, que según el padrón de 1773 convivían en una misma casa, compartían el oficio de dorador.

Un punto todavía a reflexionar, al cual no se ha encontrado hasta ahora una solución, es el hecho de que el padrón de 1790 sólo contempla un escultor Cora y ningún dorador. Entonces, ¿qué pasó con los Antonio? ¿ por qué no se mencionaron los restantes

[577] Lo que deja claro el padrón es que se trata del barrio de los Remedios (calle anterior y posterior), cerca de la iglesia de aquel barrio. La descripción a primera vista algo extraña de la calle, usando como puntos de referencia el Hospital de San Pedro y el camino de Amozoc, queda claro frente a la costumbre de referirse siempre a un punto ubicado en la traza de la ciudad. Agradecemos a Jesús Joel Peña Espinosa la discusión acerca de este tema.

[578] Esto se puede comprobar en los planos antiguos de Puebla que se aprecian en el libro *Cartografía histórica de la Ciudad de Puebla, op.cit.*. Sirven de referencia el plano de 1937 (de Antonio Camarillo) y la vista aérea del mismo año. En el plano de 1947 (de Espinosa y Cervantes) ya se aprecia la distribución actual de las manzanas.

miembros de la familia que seguían con vida y cuyo oficio se ha podido comprobar? Es probable que muchos ya no radicaban en el curato de Analco a razón de haberse mudado a la parroquia del Sagrario, es decir a la traza española de la ciudad, tal como sugieren los datos acerca de matrimonios y defunciones alrededor de 1800, que se revisaron en el segundo capítulo. La ausencia de Zacarías puede explicarse, porque habitaba en la calle del Mesón Viejo o porque radicaba en la ciudad de México, donde en 1791 estaba ejecutando las esculturas para la torre de la Catedral. De todas maneras, Zacarías es el personaje de quien más difícilmente puede encontrarse en este tipo de documentación, por lo cual no se ha podido ubicar su taller a través de los documentos, pues no se cuenta con información acerca del curato del Sagrario. No obstante, es posible afirmar que hubo dos centros productores de los Cora, uno en el curato del Santo Ángel Custodio y otro en el Sagrario. [579] Por ende es probable que existieran por lo menos tres talleres, es decir el de José Villegas Cora y el de los doradores Antonio en Analco, así como el de Zacarías en el Sagrario.

La siguiente pregunta a responder es ¿quiénes trabajaban en el taller de los Cora?. Quedó demostrado que en la familia hubo tanto escultores como doradores-estofadores-encarnadores, de algunos se puede afirmar que tenían título de maestro. Entonces es de esperarse que el aprendizaje y el trabajo funcionaba en el ámbito familiar, aunque haya noticia de personas ajenas a la familia que aprendieron o colaboraron con el taller. Es notorio, que en la revisión exhaustiva que se realizó de los documentos notariales no se haya encontrado ninguna carta de aprendiz de escultor, mientras sí hay tales cartas para ensambladores y doradores. Si se compara la cantidad de 36 ensambladores, que hubo en Puebla según los padrones de los años 1790 (si olvidar que no se sabe cuántos de ellos eran maestros), la cantidad de ocho cartas de aprendices de ensamblador hallados en las notarías virreinales en el periodo entre 1750 y 1799 no es mucho. Menos todavía son los de los doradores: 35 doradores registrados en los padrones frente a cuatro escrituras de aprendiz en los documentos notariales.[580] Eso es una clara prueba de que no fue frecuente hacer

[579] Respecto a la casa de Juan Manuel Villegas Cora, quien al casarse era oficial de dorador y de quién no hay noticia si llegó a examinarse maestro: En 1773, cuándo él ya había fallecido, su casa se registró en la calle de la Luz 11 y 12, también llamado Tepetlapa. Dado que no hay noticias artísticas de esta familia se supone que no hubo taller en su casa.

[580] En los años 1750 a 1759 se localizaron tres cartas de doradores y dos de ensambladores (una es una carta conjunto con dos maestros, porque los aprendices son hermanos). En los años 1760 a 1769 hay cuatro cartas

escrituras de aprendiz ante notario y que los oficios estaban en decadencia. Gracias a la carta de aprendiz con Antonio Marcelino en 1774, así como a la información proporcionada por Bernardo Olivares acerca de los escultores no pertenecientes a la familia, que trabajaban con los Cora,[581] es válido concluir que los Cora sí enseñaban su arte a personas fuera del ámbito familiar. Sin embargo, se supondría que la mayoría de los aprendices provinieran de la misma familia, dada la cantidad de escultores y doradores Cora registrados, y tomando en cuenta que no hay noticia del total de ellos. Admitir aprendices que no pertenezcan al ámbito familiar, quizá sirvió para establecer y mantener vínculos con otros talleres artísticos. De esto es claro ejemplo el caso de Miguel Castillo Rosete, quien según Olivares fue aprendiz de Zacarías[582] y era hijo del ensamblador Castillo.[583]

Indicios acerca de la manera de enseñar el oficio hay pocos. Afortunadamente, la carta de aprendiz con Antonio Marcelino contiene una especificación que no aparece en otras cartas de aprendiz de dorador. En este documento se aclara que el maestro "[...] lo recibe por tal aprendiz para enseñarle el oficio de estofar encarnar y dorar; pero con condición: de que si el nominado Sipriano se aplica en los dos oficios primeros, lo entregará perfecto oficial en todo; pero sino solo se obliga á entregarlo con perfección en el de dorador."[584] Este aviso evidencia el valor que el maestro otorgaba al oficio de estofar y encarnar, al mismo tiempo que da testimonio de la alta calidad de este trabajo, el cual queda de manifiesto en las obras realizadas por los estofadores Cora. Por lo que toca al tenor del resto de la carta, se incluyen las fórmulas comunes y las prestaciones que el maestro suele brindar al aprendiz: "[...] le curará todas sus enfermedades con medico y votica, con tal de que no excedan de quince dias, dandole buenos tratamientos y ministrandole al tiempo de entregarlo, un vestido de genero, y en la forma que se acostumbra [...]". La obligación del padre del aprendiz era de vigilar que su hijo no se ausentara de la casa del maestro.

---

de ensambladores, entre 1770 y 1779 una de dorador y una de ensamblador, y entre 1780 y 1789 solamente una de ensamblador. En los noventa ya no hay ninguna.

[581] Con la primera generación: el maestro Escamilla, Juan Lugardo, el maestro Basilio, Juan del Carmen; con la segunda generación: José María Caballero, Miguel Castillo Rosete, Bernardo Olivares y Ramos (Olivares, *op. cit.*, p. 27 y 35.)

[582] *Ibid.*, p. 37.

[583] Una conexión parecida (pero por matrimonio) podría existir con los Nava, es decir con la familia a la que pertenecía el grabador dieciochesco José de Nava, dado que las esposas de Miguel Eligio y de Domingo Ramos se apellidaban Nava.

[584] AGNEP, Not. 1, caja 32, años 1771-1776, Registro de escrituras de aprendices de todos los oficios mecánicos y artistas otorgadas ante don Mariano Francisco de Zambrano escribano mayor público de cabildo y diputación de esta Nobilísima Ciudad en este presente año de 1774-1775-776, s/f, 01.10.1774.

En el contexto del trabajo y aprendizaje en el taller, es preciso plantearse el papel que jugó la participación de las hijas de la familia, puesto que tratándose de un oficio que implicaba la intervención de muchos miembros de la familia, se antoja pensar que también las mujeres se involucraban en las actividades del taller, aunque fuera simplemente para actividades auxiliares. Respecto a las hijas de José Villegas Cora es de extrañarse que ninguna se haya casado con un escultor o dorador, dada la práctica común de casar las hijas con algún oficial, mejor aún con alguien que satisfacía plenamente las exigencias de calidad del maestro, para que en dado caso pudiera heredar el taller. Tal vez en el taller de José Villegas Cora no hubo oficiales que no formaran parte de la familia, aunque es improbable. Justo en el caso de este taller la participación de alguna de las hijas en las labores artísticas es muy sugerente, dado que ninguna se casó y sólo hubo un hijo varón quien hubiera podido ayudar en el taller paterno.

Como se pudo ver, el taller era un lugar de enseñanza práctica, que sin embargo se iba transformando en el tiempo hasta llegar al tipo de taller que describe Olivares como uno de Zacarías Cora. Pues ahí el artista compartía sus conocimientos con otros a través de pláticas, y los compartía con gente ajena al taller y al oficio de escultor, convirtiendo este espacio en un centro de reunión, donde ya no se separaba el trabajo del tiempo de ocio. Dice Olivares que

> [...] en las últimas horas de la tarde se le reunían algunos amigos de confianza, con quienes pasaba algún tiempo en agradable conversación, en la que tenía sutilísimas agudezas. Era tal la costumbre que había contraído a estar ocupado en su trabajo, que en medio de estas conversaciones y muchas veces en las mañanas, estando para salir con la capa y sombrero puestos, tomaba la pieza que tenía en obra y le daba algunos toques; los días de fiesta, en las tertulias que tenía con sus amigos, hacía lo mismo. [...] En este último período de su vida hizo de su taller las piezas de habitación, vivía sólo y servido por sus discípulos, y no se reservó más mueble que un ropero grande en que guardaba sus libros, ropa en abundancia, los modelos y algunas piezas preciosas de arte a quienes tenía grande afecto.[585]

[585] Olivares, *op. cit.*, p. 30.

3.2.1. Teoría y práctica

Respecto a las obras que salieron del taller de los Cora, la mayoría eran esculturas en madera para retablo o uso doméstico, algunas de talla completa policromada, otras de vestir, pero las hubo también en piedra para fachada. Todo ello en diferentes calidades, pero ningún trabajo de ensambladura. Como se vio en el capítulo anterior, en la mayoría de los casos se elaboraban conjuntos de esculturas, sea en madera o en piedra.

Tanto el tipo de material usado como la realidad del formato escogido tenían implicaciones en la ejecución del oficio. No obstante, para cualquier material era común que hubiera un trabajo previo de diseño, antes de empezar propiamente el proceso de elaboración de la escultura. Eso generalmente consistía en un dibujo, lo cual fue considerado en las ordenanzas, donde se pide que los oficiales que se examinaran de maestro sepan dibujar: "[...] una figura desnuda y otra vestida, dando cuenta de la razón y compostura de ella, por dibujo y arte; luego hacerla de bulto."[586] Sobre todo esculturas tan elaboradas en cuanto a vistas distintas y vuelo de ropaje como la de san Pantaleón requerían de tal diseño. Incluso era útil incluir en este procedimiento de preparación algún modelo en barro. Olivares dice que José Villegas Cora elaboraba estos modelos para fijar posturas y la anatomía de los cuerpos humanos, los cuales solía observar en los baños públicos.

Gracias a la restauración de la escultura de san Pantaleón, que se llevó a cabo durante el semestre de verano del 2011 en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología, y del informe que se elaboró al respecto, es posible profundizar en algunos aspectos de la técnica de elaboración de las piezas que salieron del taller de los Cora.[587] Sin embargo no es posible considerar los resultados a todas las esculturas de aquel taller, porque no hay certeza de que todas hayan sido elaboradas de la misma manera.

---

[586] Ordenanzas sobre los entalladores y escultores (1589), en: Maquívar, *Imaginero*, *op. cit.*, p. 150.

[587] *Informe del proyecto de restauración de la escultura policromada San Pantaleón, Catedral de Puebla, Puebla*, Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía "Manuel del Castillo y Negrete", alumnos: Emmanuel Lara Barrera, Lourdes Nava Jiménez, coordinadores: Lic. Fanny Unikel Santoncini, Lic. Mercedes Muguía Meca, Prof. Luis Amaro Cavada, Ciudad de México, junio 2011, Documento inédito. La escultura se conserva muy bien, su único problema fue que le haya caído agua en el lugar donde estaba guardado: "la madera es un material altamente higroscópico, por lo que reacciona al exceso de humedad o a la falta de esta cambiando sus dimensiones o modificando su forma. La escultura de San Pantaleón estuvo expuesta a una caída directa de agua, lo que provocaba la absorción de agua en la madera y como resultado cambios dimensionales en esta. Las capas que cubren al soporte de madera no fueron igual de flexibles que la madera, por lo que el constante cambio

Hacer una escultura de madera estofada significa hacer una obra que consta de tallado y policromía. En cuanto al trabajo en madera no se trata de desbastar un gran tronco sacando poco a poco los volúmenes de la escultura como se conoce del trabajo en piedra.[588] Su sistema constructivo consiste en un embón, compuesto de varias piezas de madera, el cual se va desbastando, mientras las partes que sobresalen, como son manos, cabeza y vuelos caprichosos de la vestimenta se tallan por separado, ensamblándose después al resto de la escultura. Así se facilita la ejecución. Gracias a la policromía, las uniones quedan ocultas y la pieza final no delata la cantidad de ensambles que la constituyen. Incluso pueden estar tan bien disimulados que su percepción es difícil percibir hasta con los rayos X. Así sucede con la escultura de san Pantaleón. Las secciones de madera, sólo en algunas partes se evidencian por grietas que la radiografía no las mostró en todos los casos,[589] por lo cual quienes restauraron la obra sugieren que el embón está compuesto por trece piezas.[590] Sus diferentes partes fueron enlenzados con tafetán de lino encolado para cubrir las uniones[591] y dotar de más estabilidad a la pieza para la capa de policromía.

Al revisar el resto de esculturas procedentes del taller de los Cora, fue posible observar en algunas de ellas, las uniones de ciertas secciones del embón evidenciadas por grietas. Se constató el lugar donde se ensambló un revuelo del ropaje, donde el torso fue compuesto de dos piezas horizontales o verticales, pero sobre todo se reveló la parte donde se insertó la cabeza. En dichos casos se observan diferentes calidades para una misma pieza, así estas uniones pueden hablar de dos manos, es decir la del maestro y la de un miembro del taller. Ejemplo de ello son la escultura de san Joaquín de la iglesia de Santa Teresa y la de san Pedro de Alcántara en la iglesia de San Antonio. Esta última tiene una clara diferencia en la calidad de ejecución entre la cabeza y el resto del cuerpo, lo cual se refleja en el detallismo y la expresión. Exactamente la parte del torso que pertenece todavía a la sección de la cabeza se distingue por el doblez del manto y dos botones, mostrando la calidad de talla del maestro.

---

dimensional generó grietas, fracturas, fisuras, desprendimientos de enlenzados y la separación de partes del embón." (Informe, *op.cit.*, p. 50)

[588] En piedra también puede haber añadidos puntuales.

[589] Informe, *op.cit.*, p. 31. Están unidas por cola.

[590] *Ibid*., p. 32.

[591] *Ibid*., p. 30.

Una pieza que en algunas áreas tiene muy a la vista las diferentes partes de su embón es la de san Cristóbal, pues por contar con grandes zonas encarnadas (los brazos, las piernas) es más fácil distinguir las secciones. Ahí se descubre que la pierna derecha está dividida en las siguientes partes: el pie, la espinilla hasta la rodilla, y el muslo, compuesto de dos secciones. El brazo derecho se compone de mano, parte baja del brazo hasta el codo, y el codo hasta la mitad de la parte alta del brazo. Gracias a una grieta se aprecia también donde se ubica la máscara de la cara y donde se inserta la cabeza.[592]

Respecto a la escultura de la Inmaculada en la iglesia de San Antonio se pudo ver una parte del interior, que demostró que está ahuecada y compuesta de varias secciones de madera, donde se ven las huellas de la herramienta. También cuenta con una tabla en la parte trasera, ésta es muy gruesa y por fuera fue cubierta de secciones de madera para tallar la espalda. A esta escultura no solamente se le pueden quitar las manos, sino también las dos partes de la luna. Ahuecar las esculturas evitaba futuros problemas causados por el trabajo propio de la madera y además aligeraba el peso para facilitar que se procesionara.

Se puede suponer que muchas de las esculturas del taller de los Cora fueron hechas de madera de pino ayacahuite, uno de los materiales más acostumbrados tanto para retablos como para esculturas, pues ésta fue también la que sirvió para el san Pantaleón.[593] Es notorio que en la escultura de san Pantaleón las fibras de la madera estén dispuestas en sentido vertical a la escultura, incluyéndose en ello la base donde está colocada, la cual forma parte integral de la pieza.[594] Eso constituye un mayor reto al momento de tallar la escultura, pero la hace menos resistente a la acción mecánica, y es la razón por la cual la base ha perdido gran parte de su material.[595] Parece que hubo un descuido en esta sección

[592] En las zonas encarnadas también se distinguen rellenos redondos que cubrieron nudos en la madera.
[593] Informe, *op. cit.*, p. 51. La madera de la escultura se encuentra en buen estado (*Ibid.*, p. 49) En los contratos de retablos consultados el ayacahuite es la madera que más se menciona. Entre las 24 esculturas de la colección del Museo del Virreinato de Tepotzotlán que María del Consuelo Maquívar analizó en su libro *El imaginero novohispano y su obra* cuentan 8 de pino, 5 de ayacahuite, 5 de cedro, 2 de tascate, 2 de oyamel, 1de colorín y 1 de agave. (Cuadro 2, análisis biológico de las maderas, pp. 92 y 93). Entonces también es un ejemplo de que el pino, así como específicamente el pino ayacahuite, eran maderas de uso frecuente.
[594] Los restauradores consideraron esta manera de trabajar un reto técnico, que quiere impone un estilo propio para lograr reconocimiento. Sin embargo, la pregunta sería en vista del valor simbólico, religioso y estético de la pieza ¿quién iba a apreciar y valorar un reto técnico de este tipo?
[595] Informe, *op. cit.*, p. 49. "Estado material soporte: De manera general, la madera de la forma escultórica se encuentra estable y en muy buenas condiciones. en primer lugar está la peana, que tiene una considerable cantidad de faltantes, grietas, separación de elementos del embón, fisuras y abrasión (véase *Esquema 11*). Todos estos efectos responden a una causa intrínseca, ya que durante su manufactura se dejaron las fibras de la base en sentido longitudinal lo cual ha ocasionado que este elemento sea muy poco resistente y propenso a

de la forma escultórica atrayendo problemas estructurales, mientras en las manos la orientación de las fibras sí es horizontal.[596] Por falta de otros estudios es imposible saber, si era un práctica común del taller disponer la madera con las fibras verticales. Lo que sí se ha constatado en las demás piezas es que todas conservan su base intacta. Tal vez el problema de la escultura de san Pantaleón tenga que ver con el tamaño menor del natural de la pieza. Además tiene la base más delgada que las otras esculturas del taller.

Un aspecto a subrayar en cuanto a las bases de las imágenes es, que las de las iglesias de Santa Teresa y San Cristóbal comparten la misma forma lobulada, haciendo a su vez de peana.[597] En las esculturas de la bodega de Santa Teresa se observa que muchas veces las peanas se componían de varias secciones de madera. Incluso en la escultura del Apóstol una separación sugiere que una parte del pie derecho conforma una misma sección con la peana.

Parte de la práctica de componer una escultura era agregarle elementos complementarios que le dotaban de mayor expresividad, como son los ojos de vidrio, pestañas postizas y uñas. En el caso de san Pantaleón se ahuecó una parte del pecho para fijar el relicario y se usó la técnica de la mascarilla para colocar los ojos de vidrio en forma de cazuela. Además se le añadieron pestañas postizas de cabello natural.[598] Todas las esculturas de los Cora tienen ojos de vidrio y pestañas postizas. Aunque la mayoría de los ojos son de color café, hay algunos que aprovechan otro color para dotar de mayor expresividad a la escultura. Este es el caso de la escultura de san Pedro de Alcántara, cuyos

---

que sus fibras se separen" (*Ibid*., p. 58) "En segundo lugar, la escultura carece de cuatro falanges en la mano izquierda, correspondientes a los dedos: índice, medio, anular y meñique. Lo más seguro es que estas pérdidas hayan sido provocadas por factores antropogénicos, tales como descuido o negligencia durante su manejo. Es preciso señalar que estas partes salientes y finas de la pieza (junto con los volantes de la ropa y los dedos de la otra mano) son sumamente delicadas y susceptibles a desprenderse de la forma escultórica con un mínimo de esfuerzo. Por último, la intervención anterior localizada en la mano derecha, donde los clavos son elementos que representan una alteración en la forma escultórica. Son embargo, en esta evaluación del estado de conservación se puede decir que la intervención es bastante estable y cumple correctamente con su cometido. Hasta la fecha, el hierro de los clavos no se encuentra corroído y la madera no se ha rajado por el agujero realizado." (*Idem*)

[596] Otros problemas según los restauradores son: "los desfases de origen que pueden observarse en varios sitios de la pieza, los enlenzados desprendidos de su sitio y las partes del embón pobremente adheridas (como la cara, la manga y la mano derecha)." (*Ibid*.,p. 86 a 87) Eso puedo ser un problema de origen, pero también puede haber sido provocado por el manejo de la pieza.

[597] Esta forma la comparte la escultura de San José en la iglesia de las Capuchinas. Otras esculturas, como las de San Joaquín y Santa Ana en la catedral y la de San Pedro de Alcántara en San Antonio, tiene algunas partes lobuladas, pero no toda la base.

[598] Explicar diferentes tipos de ojos de vidrio. En cuanto al material para fijarlos, los restauradores sugieren que fueron pegados con cera de Campeche. (Informe, *op.cit.*, p. 40.)

ojos son de un azul claro, lo cual apoyado por el giro de la cabeza hacia arriba refuerza su aspecto de asceta y visionario. En cambio, los ojos del dragón a los pies de la Inmaculada de la misma iglesia, combinan el color naranja alrededor de la pupila con un círculo fino café para delimitar el iris, lo que le confiere un dejo siniestro al animal.

Lo que acaba de analizarse corresponde al trabajo del escultor, pero para que el análisis de la pieza esté completa falta revisar el trabajo del dorador/estofador/encarnador. La escultura no se podía concebir sin policromía, aunque Olivares diga que daba pena que llevaran las piezas a policromar; pero incluso las esculturas que se conservan de él están policromadas, aunque con otra estilística.[599]

Pocas son las policromías elaboradas por los Cora que se han conservado de manera íntegra. Una gran parte de ellas se encuentran en la Catedral (san Pantaleón, san José, san Joaquín, santa Ana, los tres Arcángeles y san Juan Nepomuceno). Además la Virgen del Carmen en la iglesia de Santa Teresa, san Joaquín, santa Ana, santa María Magdalena de Pazzi y la Inmaculada en la Soledad, san Joaquín, santa Ana y san Cristóbal en la iglesia de aquella advocación y el san José de la iglesia de la Concepción, así como el de las Capuchinas. A veces se respetó la encarnación, pero los estofados se repintaron. De las esculturas de la iglesia de San Antonio se conservaron parte de los estofados (a excepción de la Inmaculada). Por lo menos dos manos pueden distinguirse en todos los estofados mencionados, las de los dos Antonio. Antonio, el mayor, cuyo nombre completo era Antonio Primo Feliciano, es quien ejecutó la policromía de la escultura de san Nicolás Obispo, mientras que Antonio Marcelino elaboró la de la Virgen del Carmen.

Nuevamente se observarán los asuntos de técnica respecto al informe de san Pantaleón. El análisis es más rico respecto a la policromía de la obra que de la talla, dado que su manufactura requirió más materiales y técnicas. El análisis de color y luminosidad de la policromía mostró una riqueza de contraste, saturación y temperatura, aunado al uso de tonos cálidos y fríos, todo ello para lograr un claroscuro, volumen y profundidad, así como un colorido vivo que dota de gran belleza y calidad a la pieza.[600] Son varios aspectos que hay que tomar en cuenta respecto a la policromía, algunos que están a la vista y otros

[599] Es inherente a este tipo de escultura de madera ser policromada, su mismo sistema constructivo lo pide.
[600] Informe, *op.cit.,* p. 22 a 23.

que no pueden ser observados una vez terminada la pieza. Se puede distinguir entre la base de preparación como capa fundamento y la policromía (encarnación para las partes que representan piel y el estofado para el ropaje) que yace arriba. Los restauradores constataron que la pieza estaba libre de repintes u otros agregados posteriores,[601] pero mostraba fragilidad tanto en la policromía como en la base de preparación, por lo cual la restauración tuvo por objetivo estabilizar estos dos estratos.[602] Se observó que había algunos detalles de la decoración que se elaboraron desde la capa de preparación, entonces no fueron tallados ni se trata de aplicaciones superficiales. Esto afirma que la escultura es incompleta sin la labor de policromía, pues este procedimiento se realizó en algo tan esencial como son las venas de las manos, posiblemente hechas con cordel encolado, además de un pequeño collar en relieve.[603]

En cuanto a los materiales inorgánicos usados se pudieron constatar los siguientes: aparejo (yeso aglutinado con cola mezclado con albayalde en las encarnaciones), hoja de oro (verdadera), pintura esgrafiada (temple de cola o huevo), motivos a punta de pincel y colores lisos (óleo).[604] En estos últimos se aplicaron primero los colores oscuros, luego los claros.[605] Además se usaron dos tipos de rojo en la misma pieza, minio (para encarnaciones) y cinabrio (para esgrafiados), lo cual demuestra que los artistas estaban conscientes de que con diferentes materiales podían lograr diferentes tonos del color, así como dar matices de brillo y textura.[606] La encarnación consta de una superficie pulida,[607] es decir que su brillo no procede de un barniz. Un indicio para la calidad de la pieza es el uso de la técnica del peleteado (con empastes de pintura gruesa que marcan las huellas del pincel) para lograr la transición entre la piel y el cabello, pasando del color carne a café

[601] *Ibid*., p. 48.
[602] *Ibid*., p. 69 a 70. Se constató "pulverulencia, desprendimientos, deleznabilidad, falta de adherencia entre capas".
[603] *Ibid*., p. 37. Respecto a este collar los restauradores opinan: "Los puntos del collar se observaron más claros en la radiografía, lo cual implica que están hechos de un material radiopaco. Lo más probable es que haya sido carbonato básico de plomo (albayalde), pero también cabe la posibilidad de que sean partículas de madera, metal, hueso, etc." El recurso de aplicar un cordel para representar las venas le concede fuerza expresiva a la pieza sin tener que tallar las venas.
[604] *Ibid*., p. 52.
[605] *Ibid*., p. 40. "En varios lugares de la escultura de difícil acceso y visibilidad, como el interior de los vuelos del ropaje, se pueden ver zonas doradas descubiertas y pulidas sin decorar, esto es, sin punzonados, esgrafiados, motivos a punta de pincel o cubierto con colores lisos." (*Ibid*., p. 39)
[606] *Ibid*., p. 86 a 87.
[607] Se constituye de "dos fases diferenciables. La primera es de color rosa claro y mate, mientras que la segunda es brillante, lisa y de color carne con gradaciones de color para los frescores. Los pigmentos utilizados fueron albayalde y minio" (*Ibid*., p. 38).

oscuro.[608] Esta misma técnica se puede observar en las demás esculturas de los Cora, pues formaba parte de su repertorio técnico.

En lo que sigue se compararán los diferentes tipos de estofados que se realizaron en el taller de los Cora y su calidad, de los cuales los más finos son los del san Pantaleón, san José (Catedral) y la Virgen del Carmen (Santa Teresa). Es posible distinguir cuatro grupos de estofados distintos (Fig. 114): en primer lugar, los que se hacen en base a esgrafiado y hojarascas doradas con picado de lustre (san Joaquín, santa Ana, san Gabriel, san Rafael, todos ellos en la Catedral); en segundo lugar los que se componen de hojarascas doradas con picado de lustre y grupos de flores rojas y azules a punta de pincel, a veces incluyendo corladuras, (san Joaquín, santa Ana, santa María Magdalena de Pazzi en la Soledad, Virgen del Carmen en Santa Teresa, san José en la Concepción y él de las Capuchinas); en tercer lugar los que se basan en corladuras sobre hoja de plata y algunos pocos ornamentos a punta de pincel (san Miguel de la Catedral, esculturas en San Cristóbal), y finalmente los que sólo usan encajes a punta de pincel (san Nicolás Obispo y san Juan Nepomuceno en la Catedral, esculturas en San Antonio, san Pascual Bailón en San Francisco). En la obra de San Pantaleón se fusionan los primeros dos grupos (esgrafiado, hojarascas con picado de lustre, flores a punta de pincel) y el san José de la Catedral es una exhibición de maestría con el grafio, pues consta de un esgrafiado que imita la caída de la tela y forma un dibujo preciocista en toda la superficie de la vestimenta, enfatizado con realces a punta de pincel.

Para el picado de lustre en las esculturas se usaron diferentes tipos de punzones, la mayor variedad existe en el san Pantaleón: puntos de tres tamaños diferentes, círculos de dos tamaños, líneas, una red de puntos muy pequeños y medio círculo en zigzag. En la mayoría de las demás esculturas se usaron sólo uno o dos puntos, un círculo, el cual también puede aprovecharse como media luna, líneas y la red de puntos. Generalmente los puntos sirven para delinear los ornamentos.[609] En las esculturas de san Joaquín y santa Ana en la Soledad, por ejemplo, se marcaron puntos de diferentes tamaños para las hojarascas creando su perfil, mientras los punzones de media luna aplicados muy juntos sirven para

[608] *Idem.*
[609] En la escultura de San José en la Concepción todo el picado de lustre se realiza con estos puntos que marcan todo el dibujo sobre el fondo de oro: hojarascas, flores y ornamentos rococó. (Sólo en algunas partes se combina con punzones más alargados)

simular el volumen de las nervaduras de las hojas. Esta última función la cumple la red de puntos en el estofado de la Virgen del Carmen, confiriendo un aspecto muy fino a la pieza.

Los galones de la vestimenta suelen ser sencillos –con excepción de los esgrafiados complejos en la escultura de san José de la Catedral–, basados en un picado de lustre (flores y hojas o rombos con abanicos) o en un dibujo a punta de pincel (flores, sencillas curvaturas rococó y abanicos sobre retículas).

Algo notorio en la manera de trabajar es el uso de relieves polícromos en el estofado, sobre todo en las orlas y en otros lugares donde se imitan encajes, una práctica muy difundida en la escultura guatemalteca.[610] Gracias a ello debajo de los repintes de algunas esculturas se pueden vislumbrar decoraciones anteriores.

Con apoyo en la documentación, es posible distinguir las manos de los dos estofadores Antonio, que además reflejan dos maneras distintas de trabajar. Se supondría que el san Pantaleón fue policromado por Antonio Primo Feliciano, tal como lo sugiere la similitud de trazo entre su autógrafo y el apellido Villegas esgrafiado, artista quien además contaba como el responsable de la policromía de la escultura de san Nicolás Obispo. La policromía de la Virgen del Carmen de la iglesia de Santa Teresa, en cambio, fue obra de Antonio Marcelino. Ambos estofados plasman flores, pero son ejecutadas de manera distinta. Mientras en el san Pantaleón se trabaja con matices, en la Virgen del Carmen los colores están sobrepuestos, lo cual queda muy evidente en las luces blancas. Un paso intermedio entre estas dos maneras de representación es el estofado de la pareja de san Joaquín y santa Ana en la Soledad. Una cuestión interesante, que ya se ha abordado anteriormente, es preguntarse quién cuenta como responsable de los estofados que se basan en corladuras sobre plata y dibujos a punta de pincel. Es preciso repetir que un cambio de estilo no necesariamente significaba que el estofado fuera ejecutado por otra mano, más bien en un taller de alta calidad se manejaron varios estilos o estéticas a la vez, adaptando su uso a los requerimientos de cada pieza, tanto a nivel artístico y religioso como pragmático y de negocios. En el estofado se refuerza lo que ya se remarca en la talla, es decir que los artistas estaban muy conscientes del lugar al que estaban destinadas las piezas. Entre los ejemplos más notorios para esto cuenta el cincelado poco meticuloso que portan

[610] A razón de ello Amador Marrero ve una posible relación del trabajo de realces con las esculturas guatemaltecas, tema que hay que profundizar en una futura investigación.

las esculturas de san Gabriel y san Rafael de la Catedral, que son piezas secundarias y ubicadas lejos de los fieles. En estos estofados se observan reservas de oro a las cuales no se aplicó el picado de lustre (sobre todo en las partes más alejadas del espectador) y el esgrafiado se realizó de manera muy suelta. Algo completamente distinto es la pieza de san José, donde con el grafio y el pincel se plasmaron con gran soltura y libertad tanto ornamentos aislados como orlas complicadas de inspiración rococó. La comparación de las policromías de las diferentes esculturas que ven la luz en el taller de los Cora muestra que se mantuvo la calidad de ejecución y se evidencia el conocimiento de las fuentes visuales, pues las policromías siempre estaban a la moda.

Un tema de gran interés en este contexto, que apenas se comienza a abordar en investigaciones especializadas, es el análisis de la relación entre los diseños de estofados y los textiles que se usaron en la época. Respecto a los estofados que se elaboraron en el taller de los Cora se puede decir que siempre hay una diferenciación entre las telas exteriores y los forros y que, sin ser una copia exacta de un textil específico, los exteriores vistosos se inspiraron en las llamadas telas de flores de la época rococó, combinando los motivos a su propio gusto.[611] Las diferencias en los textiles se reflejan también en las técnicas polícromas usadas. Para representar los forros se usaban telas más sencillas, de sólo dos colores, muchas veces listadas, es decir divididas en franjas, o de efecto tornasolado, era común el empleado del esgrafiado. Aquellas policromías que representaban telas exteriores combinaron el esgrafiado y las hojarascas doradas con picado de lustre pudiendo imitar así un brocado, mientras que las hojarascas doradas con picado de lustre y con grupos de flores a punta de pincel, a veces incluyendo corladuras, remitían a una tela brocada y espolinada.[612] Las corladuras sobre hoja de plata, a su vez, asemejaban una tela brillosa o

[611] El Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM está preparando un libro sobre este tema pionero acerca de la relación entre policromía y textil. Un análisis más detallado acerca de los estofados de los Cora se encuentra en mi texto "Los estofados poblanos de la segunda mitad del siglo XVIII y los textiles rococó". Así como en el texto "Entre la policromía y textil: telas que visten esculturas" elaborado para la exposición del mismo nombre en el Museo de Arte Religoso ex convento de Santa Mónica, ha publicarse en el 2013.

[612] Estos textiles combinaban una gran variedad de motivos, solían ser de seda labrada, muchas veces con la técnica de espolinar. En este caso la lanzadera llamada espolín permitía la introducción de tramas distintas a la general y con ello la aplicación de ornamentos florales en lugares específicos, creando un efecto de bordado. DÁVILA Corona, Rosa María, Montserrat Durán i Pujol y Máximo García Fernández, *Diccionario histórico de telas y tejidos. Castellano-Catalán*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004, p. 80.

tornasolada, pero lisa, como puede ser el mué, el raso, el terciopelo o el tafetán.[613] A diferencia de las llamadas telas de flores de estética rococó, éstas representaban un tipo de estofado que se acercaba al gusto neoclásico, el cual prefería telas de colores lisos sin ornamentación.

Un hecho hasta ahora aislado es la colocación de firmas en la policromía de la escultura de san Pantaleón. En las demás policromías que se conservan no se ha observado semejante manera de trabajar. La única firma bien visible es la que se encuentra en la peana de la escultura de san Joaquín en la iglesia de San Cristóbal. También en la base de la de santa Ana de la Catedral existen unos trazos que podrían formar el apellido Cora. Lamentablemente las áreas laterales a estos trazos están mutilados, por lo cual no no es posible afirmar que se trate de una firma.

Una cuestión interesante, para cuya discusión amplia, sin embargo, aún faltan datos, es la del costo de las esculturas. En cuatro casos, tres de ellos de la Catedral, se cuenta con las cantidades de pago, no obstante sólo en dos se separan los gastos de talla y policromía. La escultura más difícil de calcular es las de san Pantaleón, pues su costo de 300 pesos aplica para talla, policromía, diadema y espada de plata, nicho y vidriera. En el san Nicolás Obispo se especifica que la reforma del cuerpo, la cabeza y las manos nuevas costaron 123 pesos 2 reales, mientras que la policromía valió 30 pesos. Respecto a los arcángeles la talla de ambos juntos era de 140 pesos y la policromía de 100 pesos. Finalmente las esculturas en Santa Teresa costaron 175 pesos las talladas por José Villegas Cora, el joven, y 80 pesos las restantes, en ambos casos la policromía estaba incluida. Con estos datos se cuenta con un rango de costo de la talla de una escultura de tamaño natural de 70 a 123 pesos y de la

[613] El *Diccionario histórico de telas y tejidos* registra las siguientes definiciones de estas telas: Mué = Estofa comúnmente de seda en urdimbre y trama, que tenía el grano muy unido. Propiamente era un tafetán doble o una especie de grodetur, liso o labrado, figurado o de aguas, con la única diferencia que el mué de aguas pasaba por la calandria y el liso no (p. 132). Raso = Tela de seda, lisa, suave, fina y muy brillante, de revés mate, de más cuerpo que el tafetán y menos que el terciopelo, cuya urdimbre es fina y saliente, y la trama, que es más gruesa, está oculta (p. 164). Tafetán = Tela de seda delgada, lisa, muy tupida y lustrosa, con ligamento de tafetán, es decir, formada por un cruzamiento de los hilos pares de la urdimbre por un hilo de la trama, y un cruzamiento de hilos impares de la urdimbre por otro hilo asimismo de la trama, cuyo nombre procede del persa “traftah” “paño de seda”, “vestido de hilo”, existiendo varias especies como doble, doblete, sencillo, etc. (p. 183). Terciopelo = Tela de seda velluda de un lado y lisa del otro, que consta de dos urdimbres y una trama, que forma gazas cada vez que sus hilos pasan por encima del hilo de la urdimbre. La urdimbre inferior forma el cuerpo del tejido, y la superior sirve para formar el pelo, que se entrelaza con la trama y la urdimbre inferior. Las gazas se cortan una vez tejida la tela. Cuanto más unidos están los hilos de la urdimbre superior que salen en sentido vertical, formando el pelo, más rica es la estofa, que alcanza la perfección cuando su espesura llega a cubrir completamente el fondo de la tela (p. 191).

policromía de 30 a 50 pesos. La diferencia de precio se refleja en la calidad de ejecución de la escultura, como es obvio al comparar los arcángeles, cuya talla sólo era de 70 pesos, con el san Nicolás que no era una completa hechura nueva, o las obras de José Villegas Cora, el joven, en Santa Teresa. Ya se había remarcado anteriormente que en el *corpus* de obras de Santa Teresa existe diferencia de calidad.

La piedra era el otro material del que se servían los Cora para elaborar esculturas. Gracias a las atribuciones por parte de Olivares se tiene noticia que Zacarías no era el único miembro del taller quien manejaba este material. Dado que Olivares atribuye escultura en piedra al maestro Escamilla, uno de los primeros aprendices de José Villegas Cora, es posible suponer que desde sus inicios se labraba piedra en el taller de los Cora. Es preciso recordar la afirmación de la historiografía (*Liceo Mexicano* y *Diccionario Universal*) que José Villegas Cora se haya examinado de arquitecto. Trabajar en piedra requería otra concepción de la escultura, otra manera de trabajar, pues consiste sólo en desbastar sin añadidos posteriores y sin policromía, dado que la pieza cobra fuerza únicamente por la expresión del tallado. También en este campo los Cora cuidaron la composición de la pieza, la caída de los pliegues y la vigorosidad del cabello.[614]

El trabajo en piedra, que se consideraba como de un verdadero artista saca a colación el tema de la teoría artística, porque es el trabajo del artista escultor por excelencia, que se refuerza en la concepción neoclásica, aunque la piedra más digna del artista era el mármol, material que los Cora no trabajaron.[615]

A lo largo de la historiografía se ha repetido que los miembros del taller de los Cora estaban conscientes de los tratados, que tenían su propia biblioteca, la cual cobró auge con Zacarías Cora, cuyo conocimiento compartía con otros. Bernardo Olivares ha escrito que:

> Este artista, aprovechándose de los buenos libros de su tío y del gusto e inteligencia que había adquirido para hacerse de otros buenos autores, formó una colección escogida de lo que en ese tiempo se podía hallar, y de la que aprovechó mucho pues, además de la instrucción que adquirió en todo lo relativo a la escultura, aprendió

[614] Un estudio futuro tendrá que determinar las similitudes y diferencias entre su manera de trabajar la madera y la de labrar la piedra.
[615] Cabe la posibilidad que hayan labrado el tecali, el onix típico de la región de Puebla, pero hasta ahora no hay constancia de ello.

> bastante bien la arquitectura, de modo que el señor José Manzo cuenta, con complacencia y tierna gratitud, que don Zacarías fue quien puso por primera vez en sus manos un autor de arquitectura. No es sólo esta instrucción a que se cree deudor dicho señor; cuando se habla de reglas para plantar bien la figura, con arreglo al peso de gravedad, de contraposición en los movimientos, de escorzos y demas reglas análogas a la escultura, se dice que a don Zacarías debe todos sus conocimientos, haciendo grandes elogios de nuestro artista.[616]

Lamentablemente ni la bibliografía consultada ni los archivos presentan los títulos de aquellos libros que conformaban la biblioteca de Zacarías, pero se puede suponer que reunía diferentes áreas del saber, que podían servir para el trabajo de escultor. Hay que conformarse con lo que se conoce de su tío José Villegas Cora acerca de los libros que tenía para su aprovechamiento. Bernardo Olivares cuenta:"[...] hemos tenido algunos libros de su uso firmados por él, siguió las dimensiones del antiguo Arfe. Tuvo para el estudio de la anatomía el Arce y siguió las reglas de Vinci para plantar sus figuras".[617] Francisco Javier Miranda en el *Diccionario universal* opina que "poseía muy buenos libros, pertenecientes a su profesión, arquitectura y matemáticas, algunos de ellos firmados por el cosmógrafo D. Carlos de Sigüenza y Góngora".[618] Este relato demuestra que los libros, los cuales conformaban el conjunto que servía de instrucción al taller, deben haber sido varios. Sin embargo, no es posible que José Villegas Cora haya podido aprovechar las *Conversaciones sobre la Escultura* de Celendonio Nicolás de Arce y Cacho, pues se publicó en 1786. El libro *Varia conmesuración para la escultura y Arquitectura* por Juan de Arphe y Villafañe, sin embargo, le puede haber servido, pues la primera edición data de 1585 y se editaron muchas posteriores.[619] Al igual que el tratado de pintura de Leonardo da Vinci publicado en 1680. Seguramente tampoco debía faltar en la biblioteca el *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco, muy leído en todo el ámbito hispánico y publicado por primera vez en 1649.[620] Un dato muy interesante en la cita del *Diccionario universal* es la afirmación que algunos de los libros hayan sido firmados por Carlos de Sigüenza y Góngora, lo cual establece una relación entre este científico de la Ciudad de México y el taller de los Cora. Aunque Sigüenza y Góngora falleciera en 1700, nueve años antes de que naciera José

[616] Olivares, *op.cit.*, p. 29.
[617] *Ibid*., p. 44.
[618] *Diccionario universal de historia y geografía*, *op. cit.*, p. 543.
[619] Una de 1773 está en la Biblioteca Lafragua, lo cual demuestra que se leía en la Nueva España.
[620] Mues, *op.cit*., p. 212.

Villegas Cora, una posible relación sólo puede haber existido a través del padre de aquel, el escultor Antonio Francisco o de su familia. Igualmente es posible que los Cora hayan adquirido algunas de las pertenencias del cosmógrafo después de su fallecimiento, o la relación se hizo a través de los jesuitas, pues Sigüenza y Góngora donó su biblioteca al colegio jesuita de México.[621] Aunque por el momento no se pueda resolver este problema, es interesante que se establezca la relación entre el taller y el famoso científico, pues así se otorga valor al trabajo de los Cora y lo coloca en una tradición científica.[622]

Zacarías efectivamente aprovechaba este conocimiento adquirido por la lectura, no sólo al elaborar sus esculturas, sino también de manera más teórica, lo muestra el avalúo que hacia el final de su vida hizo de las esculturas del baldaquino de la catedral de Puebla.[623] Ahí se observa cómo caracteriza y analiza una obra de arte y con cuáles criterios estima debía cumplir para ser considerada "lograda". Por el interés del documento, cuya transcripción muy generosamente facilitó Montserrat Galí, aquí se reproduce de manera completa:

> CORA BALDAQUINO: J. Z. CORA estatuario vecino de la P. de los A. certifica Obra del Ciprés (27 de febrero de 1818)
>
> Certifico que por el Sr. Doctoral de la Santa Iglesia Catedral de esta dicha ciudad S. D. Pedro Piñeyro y Osorio, Defensor de la Fabrica Episcopal, se ma ha llamado para que en union de los Sres. Patronos D. Franco Javier Domínguez, D. Joaquín Isunza y D. Joseph Maria Cilicio que evaluaron las piezas de plata y metal que hizo D. Antonio Caamaño para el Tabernáculo de dicha Santa Iglesa reconociese los quatro Cristos de metal dorado, los quatro grupos para los angulos del Tabernáculo los quatro mancebos con los atributos de la Titular y ésta que es la Imagen de la Purísima a favor de que les informase si estas piezas estaban conformes con las reglas de arte, y verificandolo declaro, y siendo necesario juro que los dichos quatro Cristos he notado los defectos siguientes: la cabeza incorrecta por que debiendo distar del ojo a la oreja un tercio del rostro dista cerca de tercio y medio por el lado izquierdo y por el derecho aun mas, lo que por la desigualdad aumenta la imperfección. Así mismo se observa desproporcion en el cuello por su demasiado grueso y el mismo reparo se nota en los brazos que estan muy toscos y sin expresión

[621] SIGÜENZA y Góngora, Carlos, *Parayso occidental* plantado y cultivado por la liberal benefica mano de los muy catholicos y poderosos Reyes de España Nuestros Señores en su magnifico Real Convento de Jesus Maria de Mexico, presentación de Manuel Ramos, introducción de Margo Glantz, facsímile de la primera edición (México, 1684), México: UNAM, CONDUMEX, 1995, p. 13.
[622] Revisar las esculturas de los Cora respecto a su apego a las enseñanzas teóricas, e indagar acerca de los posibles títulos de su biblioteca, requiere de un trabajo posterior. Lo que se puede afirmar es que la concepción de las esculturas, su composición y las proporciones reflejan un trabajo pensado.
[623] AVCMP, Instrucciones dadas por el Sr. Obispo sobre el Ciprés, L-Ij-no.23.

> en la musculacion, la que apenas se le conoce. Los pechos estan muy abultados, la espalda y lomos imperfectísimos por carecer de musculacion y también se nota que no tiene nalgas. El trapo está bueno. Las piernas aunque no tan defectuosas como lo restante del cuerpo, sin embargo, se les nota las "choquezta" dividida y les faltan los huecos de las corbas y la musculacion no la tienen bien expresada por la parte de atrás. Los pies esta buenos. Estos defectos se notan examinando la efigie parte por parte mas en lo general carece de contraposición y contorno observada de enfrente y mucho mas de perfil.
>
> Los quatro grupos para los angulos del Tabernáculo estan muy bien acabados, y no advierto defecto que oponerles. Los quatro mancebos de metal dorado, para los quatro angulos del mismo Tabernáculo con los atributos de la Titular estan conformes con las reglas del Arte.
>
> La imagen de la Purisima por el lado izquierdo tiene el pecho muy abultado y lo mismo el costado. Las manos no estan expresivas y tiernas, sino tiesas y mas los dedos que tambien los tiene demasiado abiertos. El cuello un poco largo, y el resto de la Imagen muy bien trabajado, y muy precioso y es de creer que colocada en el dicho Tabernaculo no se hagan tan perceptibles estos defectos por la necesaria distancia con que se han de ver desde abajo.
>
> Y para que conste lo firmo en Puebla a veinte y siete de Febrero de mil ochocientos diez y ocho. Joseph Zacarias Cora.

Gracias a este avalúo es posible conocer los criterios que tenía Zacarías para calificar una buena escultura: debía tener proporciones correctas, expresión en la musculatura, estar bien trabajada y acabada, debía respetar las reglas del arte, ostentar perfección y estar preciosa. La representación de las mujeres debía ser expresiva y tierna. Todo ello Zacarías lo comprueba al hacer un análisis por partes del objeto de estudio (cabeza, pecho, brazos, piernas, pies), así como observando la escultura en general para conocer si cuenta con *contraposto* y contorno, eso para los diferentes perfiles de la escultura. Esto significa que Zacarías cuidaba estos puntos al elaborar una escultura él mismo.

Además de las lecturas, el taller también debía contar con un acervo de apoyos visuales para sus trabajos, como son los grabados en forma de estampas para observar la composición y disposición del cuerpo humano y para conocer la iconografía de los santos. Asimismo las muestras de ornamentos, sea en grabado o en textil, para la confección de los estofados y los modelos (por ejemplo del cuerpo humano). Este tipo de material como fuente de inspiración para el taller explica el uso de iconografías nuevas, como por ejemplo la de santa Ana sosteniendo la paloma frente al cuerpo, y al mismo tiempo aseguraba la calidad de las obras y que ésta se mantuviera a lo largo de los años. Sin embargo no hay

que perder de vista las esculturas que se encontraban en las iglesias de la ciudad, las cuales también podían aportar inspiración y enseñanzas. En la bibliografía consultada se indaga en la importancia de la escultura de importación como modelo para las esculturas de los Cora. Hay noticia que desde principios del siglo XVIII la Catedral contaba con una escultura de san José proveniente de Nápoles,[624] y que los jesuitas importaban esculturas napolitanas.[625] Generalmente eran las cabezas, las manos y los pies para esculturas de vestir, pero también hay constancia de esculturas de bulto redondo. Con este tipo de piezas se dispone de un indicio para futuras investigaciones que deban determinar en que medida las características estilísticas y de composición de estas esculturas se aprovechaban para el trabajo en el taller de los Cora. Lo mismo aplica para las esculturas genovesas, que por la cantidad de población de Génova en Cádiz y la importancia de aquella ciudad portuaria a mitad del siglo XVIII, fácilmente pudo haber llegado a la Nueva España y a Puebla.[626]

3.2.2. Proyección del taller en el espacio y en el tiempo

Analizando las atribuciones tanto en la catedral poblana como en las iglesias de la ciudad, se evidenció que el taller de los Cora tuvo una fuerte presencia. Entre los clientes y patrocinadores contaban instituciones religiosas, dignidades catedralicias y personajes particulares. Sin embargo, la proyección del taller iba más allá de los límites de la ciudad, así lo indican noticias acerca de esculturas de manufactura Cora en lugares foráneos. Ernesto de la Torre Villar recopiló información documental muy valiosa acerca de los retablos de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Tlatlauquitepec, en la Sierra Norte de Puebla. En los años setenta del siglo XVIII las esculturas titulares de tres de los retablos provenían del taller de los Cora:

> Se hizo en tiempo del señor doctor Tirado el colateral mayor, y se doró del todo; fue su estreno el día 9 de diciembre del año de 1777, fueron padrinos los señores licenciados don Juan Manuel Pérez de Lemus y don José Antonio Martínez de Segura, ministros de dicha parroquia, y el capitán don Rudecindo Muñoz de San

[624] AVCMP, Libro de inventario 1734, f. 45v.
[625] Más información al respecto se puede leer en “La escultura napolitana en Nueva España” de Luisa Elena Alcalá en las memorias (en prensa) de *Encrucijada. Primer Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal*, organizado por el Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
[626] En este contexto Amador Marrero en su artículo sobre las relaciones artísticas entre Puebla y las Islas Canarias llama la atención acerca de la semejanza entre las tallas de los Cora y la escultura genovesa. Aspectos que profundizó en una conversación posterior respecto al gusto por los c-rococó y la costumbre de representar a las vírgenes con el velo puesto hacia atrás.

> Felipe, alcalde mayor de San Juan de los Llanos, y don Felipe Gómez Camacho, alcalde mayor de Acatlán de los Mixtecos que fue los años pasados de 11. Del colateral mayor antiguo, se hicieron dos colaterales chicos que se pusiern a la entrada de la iglesia y se dedicaron uno a nuestra Señora de la Soledad y otro al santísimo patriarca señor San José, imágenes ambas del maestro José Villegas de Cora, alias el celebrado estatuario de este reino, Cola es el nombre tergiversado en su apellido: las dos imágenes tienen sus vidrieras finas y puestas a todo costo. Item un colateral del señor San Juan Nepomuceno con la imagen del dicho Maestro Cora, y puesta su vidriera de cristal, todo esto lo costeo el Señor Doctor Tirado de su faltriquera, y dedicó dicho retablo el año de 1775 día 16 de mayo con una solemne función de iglesia.[627]

Ésta es la relación que en 1854 hizo el cura Ramón Vargas López, la cual confirma lo que se analizó en el primer capítulo de esta investigación: en el siglo XIX José Villegas Cora es considerado un escultor de importancia para todo México. Tomando en cuenta que Olivares menciona dos personajes (Juanito Cora, hermano de Zacarías, y Bernardo Olivares y Ramos) que solían elaborar obras para las afueras de la ciudad,[628] es muy probable que los encargos para el taller llegaban de varios lugares de la diócesis (más aún si existía alguna relación entre el cura y el taller de los Cora)[629], y que incluso algunos artistas se movían por el territorio.

La fototeca Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM custodia en la colección Abelardo Carrillo y Gariel una fotografía en blanco y negro representando una pieza atribuida a "Cora" (Fig. 115). Los registros no apuntan el título de esta escultura de vestir, sólo se recoge que se ubica en Acatzingo, sin mención de la iglesia.[630] Según sus características formales en el detallismo de manos, cabellos y expresión de la cara efectivamente parece proceder del mencionado taller. Al recorrer las diferentes iglesias del estado de Puebla seguramente se encontrarían muchas piezas a adjudicar al mencionado taller, tal podría ser el caso de la Virgen del Carmen en la

[627] TORRE Villar, Ernesto de la (investigación, transcripción y paleografía), *Diario de un cura de Pueblo, y relación de los señores curas que han servido a la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Tlatlauqui, escrita por el Señor Cura Don Ramón Vargas López*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, UDLA-P, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, Conaculta, INAH, 2006, pp. 106 - 107. Agradezco a Sergio Francisco Rosas haberme proporcionado este texto.

[628] Olivares, *op.cit*., pp. 34 y 38. Acerca de Juanito Cora dice que prefería trabajar fuera de la ciudad, elaboraba y componía esculturas, estableciendo relaciones de amistad con los curas de las iglesias.

[629] Este caso habría que revisarlo, por ejemplo, en cuanto al hijo presbítero de José Villegas Cora y respecto al cura de Tochtepec, Domingo Naranjo, del séquito del obispo Álvarez de Abreu.

[630] En la misma colección existe otra fotografía en blanco y negro, que es una la representación de la cabeza de San Juan de Dios en la iglesia de San Diego en Atlixco, también atribuida a Cora. Sin embargo no tiene rasgos del taller que estamos analizando.

parroquia de la Natividad y la Virgen de la Merced en su convento en Atlixco.[631] Por el momento basta afirmar, que el taller de los Cora abasteció a toda la región de esculturas.

Esta región, que abarcó toda la diócesis, comprende también a Tlaxcala, donde aún no se han realizado estudios acerca de la producción de escultura virreinal, y que por su cercanía con la Puebla de los Ángeles con toda seguridad hubo un intercambio intenso. Jaime Cuadriello en su publicación *Las glorias de la República de Tlaxcala* da noticia del registro de la colocación y donación de una escultura de Nuestra Señora del Tránsito "de mano del insigne Mtro. Josef Maria Villegas Cora" para el cementerio de la iglesia de San Simón Yehualtepec.[632] Esto fue en el año de 1799, entonces no puede haber sido una factura reciente si se trataba de una pieza del "gran maestro", mismo que había fallecido en 1786. Amador Marrero, por su parte, sugiere con toda razón que la Virgen de la Asunción (Fig. 116) de la iglesia parroquial de San José en Tlaxcala procede del taller de los Cora, dado que presenta la característica concepción de escultura de este taller, que se manifiesta en el *contraposto*, el vuelo del ropaje con el respectivo sentido ascendente de la composición, y en las facciones de la cara. Futuras investigaciones deberán determinar la intensidad del intercambio artístico entre estas dos ciudades y sus alrededores.[633]

No obstante, la proyección del taller de los Cora iba más allá de las fronteras de la diócesis, pues al revisar el catálogo de esculturas de Oaxaca, el cual fue realizado conjuntamente por el Instituto de Investigaciones Estéticas, el INAH y Conaculta, muestra en la iglesia de Nuestra Señora de la Merced un san Joaquín (Fig. 117) y una santa Ana (Fig. 118), cuyas morfologías corresponden con las piezas de la misma advocación de la catedral poblana. Solamente cabeza manos y pies son de talla, el resto del cuerpo viste tela encolada, por lo cual se supondría que originalmente se trató de esculturas de vestir. Esto facilitó el envío de las piezas desde Puebla. Dado que no se dispone de información

[631] Fotos de estas obras se pueden ver aquí:
http://www.flickr.com/photos/monsebh/4665700238/in/photostream/,15.11.2011
http://www.flickr.com/photos/monsebh/4665059831/in/photostream/,15.11.2011. También valdría la pena analizar la Inmaculada de uno de los retablos de la epístola en la iglesia principal de san Sebastián de Aparicio.
[632] CUADRIELLO, Jaime, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México, UNAM/INBA, 2004. p. 113.
[633] En esta revisión deberían integrarse, por ejemplo, la escultura de San Juan en la iglesia de la Virgen de Ocotlán, la escultura de san José con el Niño Dios de la mano, que se encuentra en uno de los retablos laterales del presbiterio de la iglesia de Ocotlán, así como la escultura titular de san Miguel del Milagro, municipio de Nativitas.

adicional acerca de estas esculturas las interrogantes acerca de su llegada a Oaxaca por el momento tienen que quedar abiertas. Futuras investigaciones deben determinar sus circunstancias: si fue mediante el comercio, si las llevó alguien oriundo de Puebla o si fue un encargo específico.

Finalmente Amador Marrero en su artículo "Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos", atribuye tres esculturas al taller de los Cora, obras que probablemente llegaron a las Islas durante la estancia de Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu como obispo en Puebla y su séquito de clérigos insulares. Se trata de un san José en Las Palmas, Gran Canaria, así como una Inmaculada y un san José con el Niño en la iglesia de Santa Catalina, Tacoronte, Tenerife, los cuales el autor confronta con las esculturas de san Pantaleón de la Catedral y de san José del Sagrario poblano.[634] Las piezas canarias no coinciden completamente con las morfologías de las esculturas de los Cora que se han analizado en esta investigación, aunque comparten ciertos rasgos, como son la buena composición, la concepción pictórica del vuelo del ropaja, los detalles anatómicos en la elaboración de las manos y la vigorosidad del tallado del cabello, sobre todo en los san José. En ello la escultura más lejana de los ejemplos poblanos es la Inmaculada (Fig. 119), por el tipo de pliegues que presenta y las fallas en algunas proporciones. Por lo demás el san José de Las Palmas (Fig. 120) y la Inmaculada comparten muchos aspectos de su manufactura: la concepción pictórica de la composición, los motivos del estofado (que en la Inmaculada traslucen en algunas zonas del repinte), el globo terráqueo y la peana polilobulada. Un aspecto a recalcar es la concordancia entre estas peanas y la del san José del Sagrario en Puebla. A razón de la concepción pictórica de las dos esculturas su época de ejecución coincidirá con las dos piezas que Amador Marrero escogió para su comparación: el san Pantaleón y el san José del Sagrario. Es decir se trata de una época de producción de la cual en Puebla se conservan muy pocas piezas del taller de los Cora.

En cuanto a los estofados la escultura más cercana a los modelos que se conocen del taller de los Cora en Puebla es la de san José de Tacoronte (Fig. 121), pues repite

[634] El autor afianzó la atribución de la última pieza en "La talla del Santo Patriarca de la iglesia tinerfeña de Santa Catalina, Tacoronte. Islas Canarias. Aproximación interdisciplinaria para su catalogación angelopolitana." En el coloquio *Historia del arte en Puebla: avances y perspectivas* (marzo 2010, Puebla), cuyas memorias están en prensa.

exactamente el esquema de estofado basado en corladuras, hojarascas doradas con picado de lustre y flores a punta de pincel. Además la talla, tanto del Patriarca como del Niño, acusa semejanza con la escultura de san Joaquín y la Virgen Niña de la iglesia de la Soledad en Puebla, que en esta investigación se adjudicó al taller de los Cora.

Los problemas de coincidencia entre las obras poblanas y las isleñas expuestos aquí afirman que aún queda un camino por andar, para poder determinar con exactitud el *corpus* de obras del taller de los Cora. Una cuestión muy interesante en este contexto es acerca de las diferencias que puedan existir entre piezas para el ámbito local y aquellas de exportación. Ejemplo de esto podría ser la Inmaculada, cuyos pliegues de ropaje más planos podrían rendir tributo a la necesidad de ser transportada.

Al confiar en que las anécdotas siempre tienen un núcleo verdadero, las mencionadas piezas no fueron las únicas del taller de los Cora que llegaron al territorio español del otro lado del atlántico. Según Louis Gillet las obras de Villegas se vendían en Madrid por esculturas de Alonso Cano.[635] Aunque hay un siglo de diferencia entre las épocas de vida de estos dos artistas, esta anécdota demuestra el valor que se atribuía a las piezas del taller de los Cora. Además existe la noticia de que una escultura de José Villegas Cora ganó un premio en un concurso artístico celebrado en Roma, adelantándosele sólo el escultor del Papa y el del Rey de España. Según la historiografía esta noticia se anunció en el periódico *Mercurio*, publicado en Madrid. Tal periódico se publicó entre 1738 y 1783 bajo el nombre de *Mercurio histórico y político* con una entrega mensual, siendo una versión aumentada de la que se publicaba en La Haya. De 1784 en adelante recibía el nombre de *Mercurio de España*.[636] Estas últimas ediciones fueron digitalizadas por la Hemeroteca Nacional de España, por lo cual ha sido posible consultarlas, lamentablemente sin encontrar la noticia mencionada.[637] Respecto a los años anteriores sólo se ha tenido acceso a algunos números entre los años 1742 y 1763, donde tampoco se ha podido localizar la noticia.[638] Al ser verdad que haya existido tal evento es muy probable que se refiera a José Villegas Cora,

[635] GILLET, Louis, *L'Art dans l'Amérique Latine. Histoire générale de l'art de André Michel*, T VIII, 3a parte, París, 1911, p. 1023 y ss. Esta información la cita USSEL C., Aline, *Esculturas de la Virgen María en Nueva España (1519-1821)*, México, INAH-SEP 1975.
[636] http://bdh.bne.es/bnesearch/HemerotecaCompleteSearch.do,14.11.2011
[637] Se revisaron los números entre 1784 y 1795.
[638] Se revisaron los años 1742 (siete meses), 1745 (11 meses), 1746 (nueve meses), 1747 (siete meses), 1751 (cinco meses), 1752 (seis meses), 1753 (cinco meses), 1755 (diez meses), 1756 (diez meses), 1757 (cinco meses) 1758 (doce meses), 1760 (seis meses), 1762 y 1763 (seis meses).

dado que aquel artista muere en 1786, por lo cual el *Mercurio de España* ya no recogía la noticia. Un acontecimiento de esta magnitud, como es ganar un premio en Europa, le habría dado el reconocimiento al taller de los Cora y abierto el mercado europeo.

En cuanto a la proyección temporal del taller, ya se ha hablado de ello al analizar la historiografía. Es preciso recordar que Revilla cuenta la anécdota que de España se haya traído una escultura de Niño Dios que le debía servir de ejemplo a José Villegas Cora, resultando ser una pieza de este mismo artista. No se tratarán aquí de las incongruencias que presenta este relato, lo que sí se debe indagar es que Revilla diga que se trata de una anécdota "que todavía en la actualidad refieren los escultores de Puebla."[639] Eso significa que los artífices de la ciudad guardaron la memoria del taller de los Cora. También lo hizo el resto de la población, lo cual demuestra el intento de la señora María García Pavón, quien en 1893 solicita, sin éxito, al ayuntamiento, que varias calles poblanas reciban los nombres de personajes importantes de la historia de la ciudad, proponiendo para la calle de la Acocota el nombre de José Antonio Villegas Cora.[640]

[639] Revilla, *op.cit.*, p. 50 ss.
[640] AGMP, Expediente 372, ff. 77-79. Expediente formado con el ocurso de la señora María García Pavón, 1893. La petición completa es que se sustituya el nombre de las calles de la Aduana Vieja, Infantes, Naturales, Acocota y Correo Viejo, por los nombres de Rafael J. García, Mariano Veytia, Miguel Jerónimo Zendejas, José Antonio Villegas Cora y Bernardo Olivares, ya que la solicitante considera a estos hombres glorias de Puebla (el primero, el General Rafale J. García, era su padre). Con José Antonio Villegas Cora se refiere al escultor conocido como el "gran maestro".

CONSIDERACIONES FINALES. SEÑAS DE IDENTIDAD DE LA ESCULTURA DE LOS CORA: TRANSICIÓN DE LA IMAGINERÍA A LA ESCULTURA NEOCLÁSICA

Las historias que pueden contarse acerca de la llamada “Escuela de Cora” en Puebla, son producto del camino elegido para aproximarse al objeto de estudio, sea a través de la historiografía, los archivos o el análisis de las piezas escultóricas mismas. Vías que ya han sido recorridas en la presente investigación, ofreciendo distintos matices en los resultados finales.

La primera opción, la historiografía, permitió revelar que difícilmente se puede trazar la tradición escultórica en que se inscribió el taller de los Cora, debido a la falta de estudios acerca de los precursores y sobre todo a la carencia de investigación de sus contemporáneos. En cambio sí fue posible extraer de los textos una nómina de artistas activos en el siglo XVII, quienes en su mayoría se desempeñaban como retablistas o en varios oficios. Esta nómina, sin embargo, no brinda suficiente información para poder describir certeramente la tradición escultórica de Puebla, menos aún porque la historiografía no aporta información de escultores de principios del siglo XVIII, que pudieran ser de utilidad para contextualizar los inicios del trabajo de los Cora.

La revisión bibliográfica también reveló que, específicamente en el momento en que el taller de los Cora era reconocido como iniciador de la producción de un tipo de escultura que cumplía con las expectativas que tenían los críticos decimonónicos, empezó la historia de este arte en Puebla. El ejercicio historiográfico evidenció tratarse de una historia respecto a la recepción del taller de los Cora durante el siglo XIX, puesto que muchos relatos son construcciones surgidas en el siglo XIX, tal como lo es la concepción que se tiene de José Villegas Cora: creador de una escuela que perfeccionó la escultura poblana y “gran genio creado por la naturaleza” al estilo de los artistas renacentistas italianos.

El contemporáneo de José Villegas Cora, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, alabó el arte de este artista y lo consideró un personaje famoso, lo cual evidencia que el escultor gozó de reconocimiento en vida. No obstante, el cronista no presentó algún relato exhaustivo de su persona u obra, mientras que sus sucesores decimonónicos, específicamente los escritores del *Liceo mexicano* y del *Diccionario Universal* enaltecieron a José Villegas Cora elevándolo al grado de Rafael o Praxíteles poblano.

Dado que esta construcción histórica aparece después de la muerte del escultor, sin tomar en cuenta su procedencia como parte de un taller familiar de tradición gremial, sino que lo presenta decididamente como iniciador de una cierta manera de hacer escultura, se debe suponer que existe una intención detrás de esta forma de relatar la historia.

Quienes proporcionan la información para este relato son José Manzo, Manuel Orozco y Francisco Javier Miranda, un grupo de intelectuales que con ello difunden una cierta imagen de la ciudad en todo el país. No se debe desdeñar el posible papel de Zacarías Cora en esta versión de la historia, puesto que él mantenía constante trato con José Manzo y conocía a Francisco Javier Miranda. En este contexto resulta notorio que se haya difundido menos información de Zacarías que de José, aunque Zacarías era contemporáneo de algunos de estos informantes. Con ello se apoya la versión de la historia, que atribuyó a José Villegas Cora el papel importante en la conformación del taller y su manera de hacer escultura.

Gracias a esta manera de concebir el arte en Puebla, José Villegas Cora, y por ende su taller, fue considerado un eslabón indispensable para explicar la conformación de la escultura mexicana. A razón de la incorporación de información acerca de los Cora en publicaciones realizadas en la ciudad de México, la presencia de este taller es integrada en el imaginario mexicano como ejemplo de lo genuinamente mexicano y de la excelencia de los artistas del país. Incluso parece que se trata del único taller virreinal que logra esta apreciación.

Bajo la categoría de escuelas escultóricas academicistas, la historiografía decimonónica suele retomar tres grupos de escultores suscritos entre el siglo XVIII y XIX. Esto son el de Puebla con los Cora, el de Querétaro ("los tres Marianos") y el de la ciudad de México alrededor de Manuel Tolsá.

Mariano Perusquia, Mariano Arce y Mariano Montenegro de Querétaro son caracterizados como escultores ilustres, los dos primeros con aprendizaje bajo la instrucción de Tolsá, sin que se les llegue a otorgar un papel de renovadores como el recibido por los Cora.[641] La llamada escuela capitalina con Manuel Tolsá y Pedro Patiño Ixtolinque recibe su mérito por el artista valenciano, quien es considerado la encarnación

[641] Revilla, *op. cit.*, p. 39. Francisco Eduardo Tresguerras escribió sobre escultores queretanos, despreciando muchas de sus obras, la mayoría retablísticas, pero sin la intención de construir una historia de la escultura queretana. (Toussaint, *Arte Colonial*, 1990, *op. cit*., pp. 182ss.)

del neoclásico y el instaurador de la verdadera escultura en México, según Revilla.[642] Entonces los Cora son el único taller, cuyo miembro más elogiado es un artista plenamente dieciochesco, además de ser también el único taller caracterizado como modelo del ingenio mexicano, sin que cuente con la participación de Tolsá en su formación. Este carácter ejemplar de los Cora los ubica en un plano más allá del regional otorgándoles importancia nacional, justo en una época en que se consideró esencial conformar "lo mexicano". E incluso sirve de carta de presentación tanto en el mismo continente como al otro lado del océano, pues Francisco Javier de la Peña apunta que las obras "del famoso escultor Cora" eran " bien conocidas en Europa y América y la maravilla de los inteligentes."[643]

Los representantes de esta imagen de creación escultórica admirable son José Villegas Cora y Zacarías Cora, siendo hasta finales del XIX cuando se integra otro José. A pesar de la gran difusión de la imagen acerca de los Cora, el texto del *Álbum artístico* de Bernardo Olivares sobre la llamada "Escuela de Cora" es el único intento –y de gran importancia local– de escribir un relato exhaustivo sobre estos artistas y del resto de integrantes de su taller, estableciendo al mismo tiempo una sucesión desde el siglo XVIII hasta el ámbito escultórico del siglo XIX, del cual Bernardo Olivares es uno de los protagonistas.

La segunda vía de acercamiento al taller de los Cora, la revisión de archivos, permitió confirmar muchos datos proporcionados en la bibliografía consultada, así como ampliarlos y matizarlos. De manera que se evidenció el contexto artístico del taller en cuestión, revelándolo como un gran taller familiar del barrio de los Remedios, en cuya tradición se inscribió José Villegas Cora, y la cual abarcó por lo menos cuatro generaciones, desde Antonio Francisco Villegas Cora, padre de José Villegas Cora, pasando por él y sus cuatro hermanos escultores y doradores, hasta los doradores José Roque y José Francisco, hijos de José Felipe, sobrino de José Villegas Cora. Gracias a la información de los archivos parroquiales fue posible elaborar el árbol genealógico, el cual contempla a las familias de los artistas mencionados e integra en total nueve escultores, cinco doradores y dos personajes hábiles en ambos oficios.

[642] Revilla, *op. cit.*, p. 52.
[643] Villa, *Puebla sagrada y profana*, op.cit., p. 107.

Asimismo la revisión de archivos permitió enriquecer la imagen del ambiente artístico en la segunda mitad del siglo XVIII en Puebla. Respecto a la organización laboral mostró que, aunque la organización gremial de los carpinteros existía desde 1570, ni la de los ensambladores y escultores, ni la de los pintores y doradores se perfila claramente a través de las fuentes. En el siglo XVIII hubo dos épocas del gremio de los oficio de la madera. Al parecer en la primera mitad del siglo sólo existió el gremio de carpinteros, con algunos ensambladores afiliados a éste, mientras que en la segunda mitad del siglo funcionó un gremio autónomo de ensambladores y escultores.

Decisivo para este cambio fue el pleito de 1754 entre los ensambladores caciques José Joaquín de Ayala y Manuel Ramos, por un lado, y los carpinteros por el otro. El anhelo de los carpinteros de controlar el ejercicio retablístico indica una crisis en cuanto a la organización gremial, tal vez por falta de demanda de obra. Otra crisis de organización laboral, pero en el ámbito de los pintores fue la de 1799, cuando éstos piden que se respete su trabajo. El tema de la organización de los pintores y doradores ya se venía arrastrando desde tiempo atrás, como lo manifiesta el intento de 1776 de dotar de ordenanzas a estos dos oficios. La situación precaria de la tradicional organización laboral además es reflejada en la ausencia de contratos de obra y cartas de aprendices en la documentación notarial. La gran diferencia numérica entre obras contratadas y aquellas realizadas indica que el concierto de la gran mayoría de ellas no se formalizaba ante notario, sea por un cambio en la práctica artística o por el costo de tal trámite. Los contratos que se conservan atestiguan grandes renovaciones en el interior de las iglesias conventuales en los años ochenta del siglo XVIII, así como la importancia de los ensambladores caciques para el trabajo retablístico. La gran nómina de artistas que se reunió evidenció la existencia de un centro productivo vigoroso de retablos en el curato mayoritariamente indígena de San Sebastián, lo cual refuerza –junto con la lucha de Manuel Ramos por la nobleza del arte de ensamblaje- la importancia de este sector de la población para la actividad artística de la ciudad.

La tercera vía de investigación, el análisis de las obras de los Cora, atestiguó las señas de identidad de la manufactura de estas imágenes, su lugar en la geografía devocional de la ciudad –al representar los patronos de la ciudad y las advocaciones titulares de las órdenes

religiosas–, así como el desarrollo del taller a lo largo de los años. No hay duda que el taller de los Cora elaboraba tanto esculturas en madera como en piedra, tratándose de un taller de escultores en el sentido más fiel de la palabra. Eso se refuerza por el hecho que no se conoce trabajo suyo de ensamblaje. Obras de policromía sí, aunque –hasta ahora– solamente en combinación con el trabajo de talla del propio taller. Aunque las siguientes reflexiones se centren únicamente en el trabajo en madera, pues la labor en piedra requiere de un estudio igualmente exhaustivo que aclare su dependencia e interrelación con el de madera, así como con las características formales del taller de los Cora, es necesario recalcar que los Cora manejaban ambas materiales.

En la investigación se contrapuso la reducida cantidad de obras documentadas a la gran cantidad de atribuciones, la mayoría de ellas realizadas en el siglo XIX, pero con una continuidad desde aquellas hechas por Fernández de Echeverría y Veytia. El *corpus* de obras documentadas evidenció diferentes épocas del quehacer escultórico, en las que se mantuvo la calidad de las piezas. Asimismo reveló distintas manos, tanto del trabajo de talla como del de estofado. En cuanto a la talla son las de José, el mayor, Zacarías y un José más joven, mientras que para el estofado son las de Antonio Primo Feliciano y Antonio Marcelino. En este contexto quedó clara la posición clave de la escultura de san Pantaleón como pieza de excelente calidad de ejecución y fuerte contenido simbólico. Igualmente se manifestó que los artistas estaban muy conscientes del lugar que ocuparían las piezas en los retablos, adaptando su ejecución a la posición primaria o secundaria de la pieza y ubicación cercana o alejada de los fieles.

Al unir la información de las tres vías de investigación, la historia que se cuenta es rica en detalles y revela novedades. Los escultores en cuestión se perfilan como testigos de cambios en el siglo XVIII, de la transición de la enseñanza en el taller a la de la academia, de un taller gremial a un taller ilustrado y de la ejecución de la obra como imaginería a la de escultura neoclásica. Todo ello con marcadas señas de identidad y al mismo tiempo integrado en el ambiente prolífico de la Puebla del siglo XVIII. A lo largo del trabajo se recopilaron los indicios de estos caminos que ahora se reunen aquí.

Veamos primero cómo cambió el modo de enseñar y cómo se perfiló el taller. Al inicio, es decir con José Villegas Cora, se usa el tradicional sistema de maestro y aprendiz, tal como

se dice en la bibliografía consultada, aunque en el ámbito de un taller equipado con libros de teoría artística y manuales para garantizar el ejercicio correcto del oficio. Una característica de este taller fue la especialización del oficio que se concentró en el quehacer escultórico. El sistema de maestro y aprendiz funcionaba igual en toda la ciudad, demostrado por los registros de habitantes y las cartas de aprendices de ensambladores y doradores encontrados. Sin embargo, conforme avanzó el tiempo las cartas de aprendices fueron otorgados con menos frecuencia y en los años noventa del siglo XVIII ya no existe este tipo de documentación en el Archivo General de Notarías de Puebla, lo cual indica que la situación había cambiado.

Este cambio se observa también en la terminología, que agrega al concepto del dominio del oficio el de la enseñanza pública.[644] A finales del siglo, específicamente en el pleito de 1799 entre pintores y los demás gremios, se refiere a los maestros ensambladores y escultores como "profesores" de ese arte. En la misma década en un documento de declaración José Joaquín Sánchez es caracterizado como "profesor del arte de la pintura."[645] El término de profesor incluso aparece en una parte del pleito de 1754, donde a los ensambladores, que comúnmente son llamado artífices, se les considera profesores de su arte.[646]

Para finales del siglo XVIII, tal como lo muestra Bernardo Olivares, el taller de Zacarías Cora se había convertido en un lugar de tertulias y de reuniones artísticas entre amigos. La integración de Zacarías Cora en 1819 como profesor de escultura en la recién fundada Academia de Bellas Arte de Puebla puso fin a esta transición de la tradicional enseñanza en el taller a una manera más escolarizada de aprender, que le otorgó un gran peso a la teoría. Es notorio que en todo este proceso no haya noticia del involucramiento de

[644] Mientras que antes se decía "maestro", lo cual según el *Diccionario de Autoridades* de 1734 se entendía como "El que sabe o enseña cualquier arte o ciencia". El término "profesor" aparece por primera vez en la edición de 1780 del mismo diccionario, donde se dice que se trata de "El que ejerce o enseña públicamente alguna facultad, arte o doctrina."Este cambio de terminología se observa también en el ámbito de pintores capitalinos, tal como lo demuestra Paula Mues en su texto *La libertad del pincel* (*op.cit*., p. 266).

[645] AGNEP, Not. 2., caja 105, años 1788-1789, Escribano Juan de Castro y Andrade y Joaquín Pérez de Aguilar, Expediente"Memorias y reconocimientos de los bienes yacentes por fallecimiento de don Cristobal de Osorio, 1788", s/f, 03.06.1791.

[646] El término se usa justo en el momento en que se aboga por los privilegios de estos ensambladores, quienes por ser indios podrían haber pedidor que no se les examinara, pero para evitar discordia deciden examinarse en la ciudad de México. El contexto de las palabras es el siguiente: "en prosecución de su justa defensa y en conformación de la exención que es de la misma citada ordenanza [de no tener que examinarse por se indios] y de la inmemorial posesión en que los profesores de su arte han estado y están de trabajar en dicha ciudad libremente sin sujeción a examen, gremios ni cargas consejiles" (Lorenzo, *op. cit*., p. 57.)

la Academia de San Carlos de la Ciudad de México, lo cual apunta hacia un camino propio poblano.

El taller, que durante mucho tiempo había sido de enseñanza de maestro a aprendiz, se convirtió en época de Zacarías Cora en el entorno del artista, le sirvió para vivir el arte sin que haya separación entre trabajo y ocio, y al parecer con él como único escultor estableciendo la relación directa obra-autor. Tal como cuenta Bernardo Olivares se había convertido completamente en un taller ilustrado, y además había cobrado prestigio. El avalúo que Zacarías Cora hizo del baldaquino afirma que su taller trabajaba con criterios teóricos y el artista sabía reconocer la buena escultura que respetaba las reglas. No hay que olvidar que el taller de este artista se encontraba en la traza de la ciudad, a diferencia de los otros talleres de los Cora ubicados en el barrio de los Remedios. Al estar el taller de Zacarías en la traza española de la ciudad lo sacaba físicamente de la periferia y lo colocaba en el ámbito de influencia catedralicia, es decir, de la actualidad.

El paso hacia una transformación artística que acabamos de referir no hubiera sido posible sin el apoyo de personajes importantes, ya desde la época de José Villegas Cora. Un indicio de ello es el supuesto aprendizaje de éste con los jesuitas, experiencia que le habrían dotado de cualidades, que iban más allá del horizonte de un maestro de un oficio mecánico. Entre estas experiencias pueden contarse el contacto más a profundidad con el pensamiento escrito y con las esculturas de importación.

El patrocinio de los artistas por parte de autoridades catedralicias los introdujo en un ambiente donde fue posible desplegar las habilidades escultóricas, adaptarse a las modas del momento y perfilarse como escultores episcopales y catedralicios, es decir como escultores predilectos de ciertos prelados o canónigos. Uno de estos momentos de patrocinio fue con el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu y la escultura de san Pantaleón. En este contexto se debe considerar también el envío realizado de esculturas del taller de los Cora a las Islas Canarias, hecho que hace suponer otros posibles encargos por parte del obispo o su séquito de clérigos.

Otro momento de patrocinio sucede en los años ochenta cuando el canónigo José Mateo de Arteaga encargó a los Cora la hechura de las esculturas del retablo de san José y de san Miguel. Cierra el ciclo la cercanía entre Zacarías Cora y el obispo Pérez Martínez que se vislumbra en las palabras de Bernardo Olivares. Todo ello muestra a los Cora como

artistas cercanos a la catedral y a los cambios que se efectúan en la sociedad, partiendo de su centro religioso. Esta posición queda ejemplificada en el hecho de que a finales del siglo XVIII la imagen escultórica de la catedral estaba dominada por las obras de los Cora, los cuales incluso habían elaborado dos esculturas en la capilla de San Pedro: el san Pantaleón, de fuerte carga simbólica y demostración de calidad artística, así como el san Pedro, el primero entre todos los obispos.

La trascendencia del trabajo realizado en el taller de los Cora que repercutió en la recepción de sus obras, se puede entreleer en las anécdotas y noticias que se relataron. Aquella que cuenta de una escultura del Niño Dios que fue traída del extranjero y usada como modelo para explicar a José Villegas Cora cómo hacer esculturas –con el resultado de que esta misma escultura fuera elaborada por él–, muestra que se atribuía a los productos del taller de los Cora el mismo valor que a la apreciada escultura del extranjero, que sus obras estaban a la par con lo que se consideraba escultura de buena calidad. La otra noticia, la del premio de escultura ganado en Roma, indica que se veía a los Cora como artistas "verdaderos", dado que participar en un concurso, y además en el extranjero, no correspondía a simples agremiados y ejecutantes de oficios mecánicos. La participación en un concurso le otorgaba valor intelectual a la obra artística, y al mismo tiempo la presentaba como escultura de autor y no como imaginería, cuyo valor residía en el grado de cumplimiento de su función de culto.

Veamos ahora las obras que surgieron del taller de los Cora y recordemos sus señas de identidad, las cuales reflejan la situación de la escultura en la Puebla del siglo XVIII. Hemos visto que las esculturas de los Cora ostentan ciertos rasgos que hacen entenderlos como producto de un mismo taller que cuida sus características formales, los cuales le sirven de señas de identidad. Estos rasgos son una composición armónica y equilibrada en *contraposto*, la integración del espacio circundante en la concepción de la pieza, un juego de pliegues que anima la escultura, los detalles de la manufactura de las cabezas que se reflejan en los bucles vigorosos en forma de caracol, las orejas con lóbulo carnoso, la representación rigurosa de las venas, arrugas y demás morfologías del rostro, así como los detalles anatómicos de los dedos delicados. Se debe mencionar que los Cora hicieron tanto imágenes de gran formato para retablos, como pequeños para una devoción más íntima,

ejemplo de ello son el san José en el museo del ex convento de Santa Mónica o los nacimientos mencionados en la bibliografía consultada. Igualmente hay que indagar en que el taller realizaba tanto tallas nuevas como reformas de esculturas, ejemplo de este último son el san Nicolás Obispo y el san José de la Catedral, así como el san José de su parroquia. Reformar una escultura antigua no sólo significaba actualizarla y garantizar que funcione como imagen, sino al mismo tiempo ser partícipe de su veneración y devoción.

Podemos reconocer diferentes épocas de las esculturas que se conservan en las iglesias poblanas. La primera de los años cincuenta del siglo XVIII que es representada por el san Pantaleón; la segunda de los años setenta con las esculturas en San Antonio, el san José del Sagrario y el de San José; la tercera de los ochenta con la mayoría de las obras de la catedral, las de San Cristóbal y Santa Teresa, y finalmente una alrededor de 1800 con las esculturas en San José elaboradas por Miguel Castillo Rosete. Solamente en la primera y la segunda época se identificaron piezas de carácter muy pictórico, como son el san Pantaleón de la Catedral y la Inmaculada de san Antonio, la primera de ellas es la pieza más preciocista, lo cual se debe también a su tamaño menor del natural. En este grupo conformado por piezas con influencias rococó se integran igualmente el san José de Las Palmas, Gran Canaria, y la Inmaculada de Tacoronte, Tenerife. Las esculturas de la época de los ochenta ya muestran inicios de los rasgos que caracterizarán la escultura neoclásica, como son una depuración en cuanto a gestos, posición del cuerpo y movimiento del ropaje.

Este cambio que se adapta a exigencias estilísticas nuevas se advierte también en el estofado, siempre manteniendo la calidad. Después de representaciones de textiles florales mediante picado de lustre y dibujos a punta de pincel, se empiezan a realizar corladuras sobre hoja de plata en superficies amplias, las cuales permiten representar textiles de estética más neoclásica. A nivel conceptual este cambio en la manera de expresarse se manifiesta en la colocación de firmas. Mientras que José Villegas Cora plasma su nombre completo en la superficie de una pieza enigmática relicario, la de san Pantaleón, Zacarías coloca su apellido a manera de letrero debajo de la escultura de san Joaquín. Son dos concepciones diferentes de la relación entre el artista y su obra, la primera comparte la sacralidad de la pieza –es decir que se trata de imaginería en el mejor sentido de la palabra– mientras que la segunda es más racional, mostrando la escultura como producto de un individuo o taller, indicando al mismo tiempo que el apellido Cora ya era el distintivo del

taller. Justo esta habilidad de transformación que se retroalimentó en la teoría artística, combinada con una concepción armónica de la obra que se plasmó en su composición, les hizo ganar a los Cora la valoración de su arte por parte de los artistas neoclásicos. Al mismo tiempo evidencia que en el caso de las obras de los Cora no se puede fijar una distinción tajante entre imaginería y escultura neoclásica, pues todas las piezas que salieron del taller debían funcionar como imágenes de culto. No obstante, ya en el siglo XVIII José Villegas Cora era considerado un personaje famoso, por lo cual se establecía perfectamente la relación obra-autor. Más bien habría que describirlo de la siguiente manera: las obras de los Cora eran imaginería que valían como esculturas.

Las devociones más representadas en las esculturas analizadas son las de san José, san Joaquín-santa Ana, así como las diferentes advocaciones de la Virgen. El grupo de Crucifijos, un tema en el que se esmeró Zacarías Cora, lamentablemente no se pudo estudiar, porque ninguna obra se pudo asegurar a través de la documentación archival y muchas de las piezas atribuidas están en manos de particulares.

Entre todas estas esculturas se pueden identificar claramente algunos estilos personales que ya se mencionaron anteriormente, así como ciertas maneras de representación que son usadas por distintos miembros del taller.

El primer impacto que tienen las piezas de José Villegas Cora es su carisma y dulzura, una cierta unción que trasmite algo al espectador. Ésta se logra a través de pequeños detalles en la representación que les conceden un aire realista sin exageraciones, por ejemplo una leve inclinación de la cabeza, una boca apenas abierta o las cejas algo fruncidas. Lo que distingue las piezas de este artista es un tratamiento más suelto de los bucles del cabello y de la barba, arrugas largas en la frente y una armonía entre todos los elementos representados, ninguna adquiere protagonismo especial.

Las obras de la siguiente generación de artistas tienen mayor interés en la representación de las venas y exageran más los bucles, haciendo énfasis en su forma de caracol, algunas veces puestos en serie. También se centran en formas más grandes y otorgan protagonismo a elementos aislados, como puede ser la posición de una mano o el revuelo de un manto. Zacarías suele recalcar la anatomía y las venas, con bucles fuertes y gruesos, combinado todo ello con mucha fuerza de la mirada. Las figuras elaboradas por

José Villegas Cora, el joven, se caracterizan por mechones de la barba de diferente largo terminando en pequeñas volutas, así como por arrugas cortas en la frente. En cuanto al ropaje, aprovecha el recurso de una caída fluida de pliegues como complemente del *contraposto*.

El ejemplo más claro de los estilos personales es la representación de la pareja san Joaquín y santa Ana, que muestra el rango de posibilidades que existieron dentro de estos mismos rasgos formales de los escultores Cora. Con esta pareja en la catedral (ca. 1784), en San Cristóbal (1785) y Santa Teresa (1786), elaboradas casi al mismo tiempo, se nos presentan tres manos diferentes (José Villegas Cora, Zacarías Cora, José Villegas Cora, el joven) que ejecutan un mismo tema, cada uno con su acento personal. Mientras que José Villegas Cora se sirve de un estilo descriptivo que a partir de muchos detalles forma la imagen completa logrando un conjunto equilibrado que aún tiene reminiscencias del vuelo de ropaje a la manera rococó, Zacarías usa una expresión más idealizada y depurada, que aprovecha pocos recursos de manera sintetizada, mientras que José Villegas Cora, el joven, emplea un estilo intermedio haciendo énfasis en ciertos rasgos descriptivos, con un ropaje más simplificado, que sigue teniendo pequeños juegos. La comparación de estas esculturas de igual iconografía evidencia que las diferentes maneras de hacer se pueden entender como estilos personales de cada maestro y su taller. A estas representaciones hay que agregar las ubicadas en la iglesia de la Soledad y de las Capuchinas, que son versiones distintas a las anteriores e incluyen la presencia de la Niña Virgen.

En estos ejemplos no todos los Cora realizaron en la misma medida el cambio de gusto, José Villegas Cora sigue con un estilo anterior, mientras que Zacarías es quien de manera más pura adopta una nueva forma de hacer escultura. Con ello tenemos diferentes niveles de estilo. Por una parte podemos hablar de un estilo de taller que identifica a todas las esculturas elaboradas por los Cora como provenientes de un mismo origen, es decir con un sello específico que las identifica como tales, asegurando y confirmando la calidad de las obras. Dentro de este estilo de taller caben los distintos estilos personales de los maestros con sus expresiones particulares.

Este estilo de taller cuenta con formas específicas de representación. Para el san José, por ejemplo, suele usarse la iconografía de san José como protector, cargando al Niño. El esquema típico para representar la cabeza se constituye por cabello corto formado de una

serie de bulces laterales que inician a la altura de las orejas llevando hacia atrás la mecha anterior, cuentan además con la frente libre y con raya central. También su barba es corta, con un pequeño mechocito en el centro.

La Virgen y santa Ana, por su parte, emanan dulzura, se caracterizan por sus mejillas redondeadas, el mentón partido y efectivamente, como se ha mencionado en la bibliografía consultada, tienen una boca pequeña. Si son de talla completa suelen llevar el velo puesto levemente hacia atrás, y la túnica sobresale de la vestimenta exterior en pequeños pliegues a la altura del cuello.

Los Niños Dios combinan las características de los adultos: los bucles vigorosos de los varones y la dulzura y redondez de las mujeres.

Muy notorio es el patrón de un cierto tipo de cabeza que emplea el taller para representar a los varones de más edad, como es el caso de san Nicolás Obispo y san Joaquín de la catedral, así como el de san Ildefonso (San Ildefonso) y san Elías (El Carmen), pero también el san Joaquín de santa Teresa. Gracias a este tipo de cabeza, que se caracteriza por bucles vigorosos de cabello y barba larga con fuertes incisiones, así como por el esmero en la representación de venas y arrugas, ha sido posible atribuir al taller de los Cora el san Joaquín de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced en Oaxaca. Sin embargo, una revisión detallada demuestra que no todas estas cabezas provinieron de la misma mano. Hay aquellas como la del san Nicolás de mano de José Villegas Cora, que manifiesta una caída más fluida del cabello y la barba, así como una representación de las arrugas de la frente más realista. Otras, como el san Joaquín de Santa Teresa, obra de José Villegas Cora, el joven, representan las arrugas de la frente más cortas y estilizadas, haciendo además especial énfasis en la representación de las venas, lo cual comparte con el san Elías de la iglesia del Carmen. Éste a su vez muestra el mismo bucle fuerte en la frente como el san Joaquín de la Catedral, cuya barba tiene semejanzas con la del san Joaquín de Santa Teresa, obra de José Villegas Cora, el joven. No obstante, la escultura de la Catedral supuestamente es obra del taller de José Villegas Cora, el mayor, además la elaboración del ropaje ostenta resabios de la estética rococó. Estas interdependencias vuelven a reivindicar las problemáticas de un intento de definir la mano que talló una escultura o de atribuir a una sola mano un conjunto de piezas elaboradas al mismo tiempo. Estos problemas surgen por un lado a razón de la falta de una muestra grande de piezas documentadas de distintos años

de todos los artistas Cora, y por otro, por tratarse del trabajo de un taller, donde participaban varias manos en una misma pieza, y además de un gran taller familiar que contaba con varios obradores, que podían colaborar entre si.

Tampoco hay que olvidar que el estilo de las obras se adapta al tipo de obra, es decir se rige por el tamaño y uso de la pieza, así como por la jerarquía de ésta dentro de un conjunto escultórico. Además hay que advertir que no todo cambio en la manera de representar es el resultado de un proceso y no todos los cambios estilísticos se reflejan en todas las piezas de igual manera. Juega un papel importante el gusto de quien encarga la obra y el significado que se quiere imprimir a la pieza. Éste es el caso de las esculturas de los retablos de san José y san Miguel de la Catedral, donde –de manera muy evidente en las piezas de los arcángeles san Gabriel y san Rafael– se muestra un claro interés por referirse a algo anterior, dotando las piezas de atemporalidad. Esta riqueza de expresiones estilísticas es testimonio de un taller de calidad, que muestra ser hábil, con dominio de diferentes técnicas y facilidad para adaptarse a diferentes circunstancias, lo cual viene a corroborar la hipótesis que se ha sostenido a lo largo de esta investigación: se trata de un taller con marcadas señas de identidad, donde en algunas ocasiones puede reconocerse la mano de quien debió guiar el trabajo.

Ahora bien, vimos las diferentes manos y calidades de las esculturas Cora, pero ¿qué sucede al compararlas con la restante producción escultórica de la Puebla del siglo XVIII? Tal como sabemos del análisis de los padrones de barrio, los Cora no eran los únicos escultores de su época. Gracias a los contratos que se localizaron en el Archivo General de Notarías de Puebla se sabe que en 1772 se hizo el retablo mayor de la iglesia de San Juan de Dios provisto de esculturas, probablemente de autoría de Manuel Ramos,[647] mientras que a lo largo de la década de los ochenta se hicieron los retablos de la iglesia de Santa

[647] En el contrato se dice que el retablo tiene que contar con cinco esculturas, no se especifica que éstas se encarguen a otro maestro, más bien se dice: "[...] en el primer cuerpo en sus lados echará dos santos patriarchas y en el segundo otros dos, y abajo en dicho primero cuerpo su sagrario algo despegado, en el segundo una Señora de la Concepcion ó Asumpcion de escoltura y en su dorado bien estofadas, como todo lo dicho se persive por menor del dibujo que á dicho Reverendo Padre tiene enseñado y firmado de ambos [...]." Por esta redacción opinamos que el mismo Manuel Ramos hizo las esculturas, tanto la talla como el estofado. (AGNEP, Not. 5, caja 29, años 1768-69/1771-72, protocolos 1772, escribano Juan Vicente de Vega, ff. 48v-49v, 30.06.1772)

Catalina, cubiertos de esculturas de autoría anónima.[648] Respecto a las piezas en San Juan de Dios (Fig. 122), se trata de esculturas de poco virtuosismo, es decir carecen de expresividad en las caras y en el vuelo de ropaje. Más bien son sólidas y no cubren el estándar de las esculturas de los Cora. En la iglesia de Santa Catalina actualmente hay un conjunto de esculturas de distintos tamaños y diferentes manos, muchas de ellas no ocupan el lugar original que les correspondía en los retablos. Unas son fácilmente agrupables por estar sumamente alargadas, otras ya ostentan claras tendencias neoclásicas, como por ejemplo el abandono del revuelo en el ropaje (Fig. 123). Hay algunas de muy buen oficio, como el san José (Fig. 124) y el san Joaquín (Fig. 125) del retablo de la Virgen del Socorro, que ostentan características formales distintas al taller de los Cora. Estas características son bucles más abiertos en el cabello, así como pliegues más planos, que dan como resultado ropajes menos voluminosos. Por ello pueden ser entendidas como obras de otro taller capaz de producir esculturas de muy buena calidad.

Lo mismo sucede en la iglesia de Tochtepec, cuyos retablos del presbiterio doró Manuel Ramos en 1773.[649] La factura de estos retablos estípites con profusa ornamentación rococó tiene que haber sido a finales de los años sesenta y principios de los setenta, pues las pinturas en los laterales están fechadas por Miguel Gerónimo Zendejas en 1769. El recinto conserva todos sus retablos del siglo XVIII, la mayoría de ellos estípites que sugieren una renovación del interior de la iglesia cercana a la fecha de los retablos del presbiterio. Podemos partir de la idea que también muchas de las esculturas de los retablos se elaboraron en años cercanos a estas fechas. De muy buena calidad son, por ejemplo, en el retablo mayor la Inmaculada (Fig. 126), cuya concepción pictórica y la dulzura de la cara tienen un fuerte parecido con las obras del taller de los Cora; la escultura femenina,

[648] El mismo Manuel Ramos se encarga de la mayoría de los retablos, ejecutándolos entre 1784 y 1786 (AGNEP, Not. 1, caja 45, protocolos 1785, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 22.07.1785). A razón de su muerte el dorado lo hace Manuel del Castillo (AGNEP, Not. 1, caja 46, protocolos 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 46-47, 23.01.1786). Sólo la factura del retablo de la Virgen del Socorro había sido encargado ya en 1778 al ensamblador Martín Antonio Cabello y a su hermano el tallador Josef Antonio Cabello. El dorado lo hicieron Manuel Antonio Castillo y Miguel Antonio Castillo. (AGNEP, Not. 1, caja 23, años 1751/1777, protocolos de 1778, escribano Juan Vicente de Vega, ff. 15-16v, 12.08.1778) En cuanto a la autoría de las esculturas para el retablo de la Virgen del Socorro en el contrato simplemente se dice que ha de ser "todo de estatuas de bulto." Entonces no queda claro quien iba a esculpir las piezas. En cuanto a los restantes retablos no contamos con el contrato original de 1784, el cual explicaba cómo había de ser los retablos. Sólo tenemos una obligación de 1785, que estipula que Manuel Ramos tiene que terminar los retablos a tiempo.

[649] AGNEP, Not. 5, caja 30, año 1773, protocolos 2° tercio 1773, escribano Juan Vicente de Vega, ff. 20-20v, 05.06.1773.

probablemente santa Ana, de concepción más neoclásica (Fig. 127); la escultura femenina en lo alto del retablo, probablemente otra santa Ana (Fig. 128); la escultura femenina del retablo del Nazareno (Fig. 129), así como el san Pedro en la nave de la iglesia (Fig. 130). Las tres últimas conservan sus estofados de hojarascas doradas y flores a punta de pincel. Futuras investigaciones tendrán que aclarar la relación de estas esculturas con los talleres poblanos y especialmente con los Cora, dado que estamos frente a un conjunto de muy buena calidad que hasta ahora no ha sido relacionado con los Cora.[650]

Un caso parecido lo encontramos en el retablo de la Crucifixión de la iglesia de San José en Puebla, cuyas esculturas de la Virgen María (Fig. 131) y de san Juan (Fig. 132) son de buenas proporciones con amena caída de pliegues; igualmente conservan su estofado de hojarascas doradas y flores a punta de pincel. Por lo tanto estamos frente a otro conjunto de obras de buen oficio de un taller que hasta este momento no ha sido puesto en relación con los Cora, aunque futuras investigaciones posiblemente puedan establecerla. Recordemos también la escultura de san José de muy buena calidad en la iglesia de Nuestra Señora de la Luz, cuya procedencia de taller escultórico falta por aclarar. Esta breve relación deja claro que se puede afirmar que hubo producción escultórica de buena calidad en Puebla, la cual no era producto de un taller Cora. Sin embargo, la calidad de las obras de nuestro grupo de escultores claramente sirve de guía a los demás, pues sus maneras de hacer son imitadas, y establece el nivel, gracias a su calidad de concepción y ejecución.

Una situación parecida hallamos respecto a los estofados. Los que se pueden ver actualmente en las esculturas de las iglesias poblanas respetan todos un mismo patrón: usan fondos monocromos sea de corladuras o de temple, hojarascas con picado de lustre y grandes flores a punta de pincel. Eso se percibe tanto en la esculturas del retablo mayor de San Juan de Dios (estofado Manuel Ramos, 1772) como en las esculturas en la iglesia de Tochtepec (Fig. 133), donde por lo menos la policromía de las del presbiterio en 1773 fue realizada por Manuel Ramos. Al parecer es un modelo de estofado que usaron tanto Manuel Ramos como los Cora (Virgen del Carmen en Santa Teresa, san Joaquín-santa Ana en la Soledad). Entre ellos el trabajo de los Cora claramente es el más fino. Este mismo tipo de

[650] El interior de la iglesia de Tochtepec constituye un conjunto extraordinario, tanto los retablos como las esculturas requieren de un estudio detallado que determine sus características formales e interdependencias con las obras de las iglesias poblanas. También habría que aclarar si la renovación de la iglesia puede haber sido en parte durante el tiempo en que el cura Domingo Naranjo del séquito del obispo Pantaleón Álvarez de Abreu estuvo al cargo de esta parroquia.

estofados se puede observar en las esculturas del retablo de la Crucifixión en la iglesia de San José, así como en las de los retablos escultóricos del crucero de la iglesia de Santo Domingo (Fig. 134), lo cual indica que se puede entender este tipo de estofado como característico de la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII. Una breve revisión de algunos estofados en boga en la capital del virreinato (basados en flores grandes de cinco pétalos)[651] y en los talleres de otros centros emblemáticos que han sido investigados, como son Querétaro con las obras del taller de Pedro José de Rojas (poco dorado y motivos florales grandes a punta de pincel) y el de Francisco Martínez Gudiño (superficie dorada con picada de lustre y monumentales flores a punta de pincel combinado con picado de lustre)[652] o Santa Prisca en Taxco (corladuras con motivos florales y frutales a punta de pincel),[653] muestran patrones distintos. Sobre todo respecto a la Ciudad de México se opone claramente la manera más preciosista de los estofados de los Cora con su uso de corladuras, picado de lustre y esgrafiados finos.

Resta la pregunta si los Cora eran innovadores. Tomando en cuenta que el estofado de san Pantaleón prepara en cierta manera el estofado común de los años setenta en las iglesias poblanas, podemos entender a los Cora como innovadores, los cuales impusieron esta nueva moda. Lo que salta a la vista en la muestra de estofados poblanos –integrada por piezas ejemplares– es que los estofados más finos provienen del taller de los Cora. Respecto al estofado de corladuras sobre hoja de plata, las obras de los Cora son las únicas de este tipo que se conservan en Puebla. No es demasiado atrevido decir que fue algo exclusivo de su taller y que muestra una estrategia de seguir haciendo estofados de apariencia rica, pero con una estética más depurada. En cuanto a la talla, la innovación se

[651] La calca de este motivo se puede ver en el libro *El imaginero novohispano y su obra* de María del Consuelo Maquívar (*op. cit.*, pp. 111-112.). Gracias a este tipo de estofado Pablo Amador ha podido atribuir a los talleres de la capital de la Nueva España una pieza de las Canarias. (falta referencia). Junto con otros investigadores está realizando un trabajo comparativo acerca de este motivo del estofado.

[652] En la iglesia de Santa Clara puede servir como ejemplo el estofado de los ángeles y relieves del retablo de san Juan Nepomuceno, realizado por Pedro José de Rojas alrededor de 1740 (RAMÍREZ Montes, Mina, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas.* Santa Clara de Querétaro (1607-1864), UNAM/IIE, México 2005, p. 222.) Una buena muestra de los estofados del taller de Francisco Martínez Gudiño son los de los retablos de la iglesia de Santa Rosa de Viterbo, templo que construyó alrededor de 1752. (SOHN Raeber, Ana Luisa, "Francisco Martínez Gudiño. Arquitecto-Ensamblador", en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1994, vol. XVI, núm. 65, pp. 181 y 183.)

[653] Los retablos se hicieron por Isidro Vicente de Balbás en los años cincuenta del siglo XVIII. Su dorador fue Silvestre Reynoso. (VARGASLUGO, Elisa, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, UNAM/IIE/Coordinación de Humanidades/Coordinación de Difusión cultural/Seminario de Cultura Mexicana, México, 1999, p. 80 y 331) Pablo Francisco Amador Marrero (IIE, UNAM) y Fanny Unikel Santoncini (ENCRyM) están realizando estudios acerca de la policromía de estos retablos.

evidencia en la versatilidad de las maneras de representación y en el empleo de nuevas iconografías (Santa Ana con la paloma frente al vientre, San José protector).

Por lo anteriormente referido, se puede afirmar que los Cora ocuparon un lugar especial en el panorama escultórico de Puebla. Al analizar otros centros de producción escultórica se deduce que el taller de los Cora tuvo señas propias, tanto en las tallas como en los estofados. Por lo anterior, se puede concluir que las obras de este taller se convirtieron en ejemplos de identidad de la mejor escultura poblana del siglo XVIII.

Sin embargo, la escultura de los Cora no hubiera podido prosperar de esa manera, si no hubiera encontrado un ambiente propicio a su alrededor. Es difícil saber cuál era la relación de los Cora con los demás artistas de su época –más allá de estar relacionados a nivel gremial–, dado que no se ha encontrado material documental al respecto. Este punto se podría esclarecer si se pudiera saber con quienes solían trabajar. Las únicas ocasiones donde aparecen miembros del taller de los Cora junto con ensambladores, son los retablos de Santa Teresa y la renovación de la capilla de San Nicolás Obispo en la Catedral. En ambos casos participa el ensamblador Francisco de Mesa, quien por lo tanto podría ser un posible colaborador de los Cora. El hecho de que Miguel Castillo Rosete –quien según Olivares fue miembro de la familia de los retablistas Castillo– aprendiera con Zacarías, es prueba del contacto entre talleres. Podemos suponer también una relación con Manuel Ramos por la importancia de éste como retablista y por su interés por cuestiones teóricas que comparte con los Cora. Eso indica que por lo menos los Cora no estaban solos en cuanto a su preocupación por este aspecto de su arte. Esta situación de revisión crítica que queda evidente en el pleito entre carpinteros y ensambladores, encuentra un símil en el ambiente de pintores capitalinos, dado que el pleito coincide en fecha con una de las academias de pintores en la ciudad de México, establecida por José de Ibarra.[654]

Es pertinente mencionar que en el ámbito de los retablos en los años setenta y ochenta se observa una clara transición de estilos, de la moda del estípite al neóstilo, el cual regresa al empleo de la columna antes de la llegada del neoclásico, pero con una

[654] Mues, *op.cit*. En el subcapítulo "En la Nueva España...¿Gremio o Academia?" (pp. 253-278) se discute la relación entre gremio y academia y se presentan los diferentes esfuerzos de pintores capitalinos de conformar academias. Hay constancia de academias en 1722 (Nicolás y Juan Rodríguez Juárez) y de 1754 (José de Ibarra, Miguel Cabrera).

concepción distinta, dado que no cumple con los cánones clásicos. Jorge Alberto Manrique considera al neóstilo la última variedad del barroco y la ubica entre los años 1770-1795.[655] Martha Fernández, por su parte argumenta que, gracias a la actitud crítica de sus creadores, al mismo tiempo es la primera carta de la ilustración novohispana.[656] Es notorio que las esculturas de los Cora que usan de manera libre los elementos barrocos estén ubicadas en retablos neóstilos (San José y San Miguel de la Catedral), y que aquéllos que emplean el nuevo recurso de las corladuras sobre plata se encuentren en plena época del neóstilo, es decir en los años ochenta. Por tanto, no es demasiado atrevido afirmar que los Cora encontraron su manera de crear en el campo de la escultura algo equivalente al neóstilo de los retablos. Es decir un estilo consciente e innovador, que no es una simple etapa intermedia empleando soluciones improvisadas, sino una transición con personalidad propia, que se convierte en la expresión decidida de la ilustración en Puebla, conciliando los conceptos de imaginería y escultura.[657]

Junto a estos cambios se cierra un ciclo alrededor de 1800. La situación económica a finales del siglo XVIII era dura, los gremios llegaron a su fin, ya no eran la estructura laboral adecuada para organizar el trabajo, lo que se aprecia claramente por la falta de contratos y escrituras de aprendices, así como por el surgimiento de pleitos. Hubo epidemias en el cambio de siglo, muchas mujeres ya no encontraron con quien casarse por falta de hombres,[658] situación que se distingue claramente en el caso de la familia Cora. Además, las viudas de la familia Cora se vieron forzadas a vender sus casas para obtener dinero y mantenerse. Con ello el fin del taller de los Cora cae junto con el fin de una época,

[655] Manrique, "El Neóstilo", *op.cit.* El investigador, sin embargo, defiende esta variedad sobre todo en el ámbito de la arquitectura, situación que es diferente en Puebla. Un análisis cabal de los cambios en el ambiente retablístico poblano lo realicé para la ponencia "Estípite, rococó, neóstilo: caminos y cambios en el ambiente de escultores y ensambladores poblanos de la segunda mitad del siglo XVIII" en el marco de *Encrucijada III. Congreso Internacional de Escultura virreinal*, Cádiz 2012, organizado por el Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciónes Estéticas de la UNAM (memorias en prensa).

[656] FERNÁNDEZ, Martha, "El neóstilo y las primeras expresiones de la ilustración en la Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XVI, número 64, México, IIE-UNAM, 1993, pp. 31-45.

[657] Existen indicios que este ambiente ilustrado era generalizado en la cultura poblana de la segunda mitad del siglo XVIII. Agradezco a Montserrat Galí Boadella la conversación acerca de la tipografía en el siglo XVIII, pues como pudo comprobar la investigadora, ya desde mediados del siglo se observa un cambio en la tipografía de las portadas de los impresos, quitando toda ornamentación barroca.

[658] THOMSON, Guy P.C., *Puebla de los Ángeles. Industria y sociedad de una sociedad mexicana 1700-1850*, traducción de Carlos Ávila Flores, BUAP/Dirección General de Fomento Editorial, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, Universidad Iberoamericana Puebla, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, Puebla 2002. El investigador apunta que entre 1761 y 1791 la población de la parroquia de Analco declinó en un 14 %, con una progresiva desproporción entre hombres y mujeres (pp. 239- 240)

la época virreinal en la Nueva España, y el inicio de un camino distinto. Como pudimos ver, el taller de los Cora se constituye en bisagra entre distintas épocas; le corresponde una gran importancia para la identidad del arte poblano y la distinción de “lo mexicano.”

Se espera que pronto se realicen estudios acerca de talleres escultóricos y retablísticos en otras ciudades novohispanas, con los cuales se vaya armando el panorama de la escultura virreinal y afianzando el lugar que les pertenece a los Cora. En este sentido el presente trabajo pretendió ser un inicio, esperando que futuras investigaciones arrojen datos que puedan aclarar las dependencias estilísticas, la formación y la proveniencia de los maestros Cora, puntos que no se han podido abordar aquí. No obstante, sí fue posible elaborar un panorama del contexto del taller de los Cora respecto al arte poblano en la segunda mitad del siglo XVIII, el cual muestra la versatilidad de sus artistas, así como el cambio de las modas frente a la permanencia de la calidad. Por tanto espero que también tenga la capacidad de abrir múltiples vías de investigación.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ARCHIVOS

AGNEP	Archivo General de Notarías del Estado de Puebla
AGMP	Archivo General Municipal de Puebla
AVCMP	Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla
APSMP	Archivo parroquial del Sagrario Metropolitano de Puebla
APSMP	Archivo parroquial de San Marcos de Puebla
APSACP	Archivo parroquial del Santo Ángel Custodio de Puebla
APSCP	Archivo parroquial de Santa Cruz de Puebla
APSJP	Archivo parroquial de San José de Puebla

FUENTES ANTIGUAS ÉDITAS

ARCE Y CACHO, Celedonio Nicolás de, *Conversaciones sobre la escultura: compendio historico, teorico y practico de ella...* en Pamplona, por Joseph Longas, 1786.

ARPHE y Villafañe, Juan de, *Varia Commensuracion para la escultura y arquitectura*, en Madrid, en la Imprenta de Miguel Escribano, calle Angosta de San Bernardo, se hallará en la Libreria de Joseph Mathias Escribano, calle de Atocha, frente de la Aduana Vieja, 1773. (1585)

FERNÁNDEZ de Echeverría y Veytia, Mariano, *Historia de la Fundación de Puebla de los Ángeles en la Nueva España*. *Su descripción y presente estado,* edición facsimilar tomo II, México, 1990.

————, *Historia de la Fundación de Puebla de los Ángeles en la Nueva España. Su descripción y presente estado,* edición, prólogo y notas por Efraín Castro Morales, II. vol., Puebla, Ediciones Altiplano, 1962.

FLORENCIA, Francisco de y Juan Antonio de Oviedo, Zodiaco Mariano, México, CNCA, 1995 (1755).

SIGÚENZA y Góngora, Carlos, *Parayso occidental* plantado y cultivado por la liberal benefica mano de los muy catholicos y poderosos Reyes de España Nuestros Señores en su magnifico Real Convento de Jesus Maria de Mexico, presentación de Manuel Ramos, introducción de Margo Glantz, facsímile de la primera edición (México, 1684), México: UNAM, CONDUMEX, 1995.

TAMARIZ de Carmona, Antonio, *Relación y descripción de l templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España y su Catedral*, Biblioteca Angelopolitana VII, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1991.

Diario de un cura de Pueblo, y relación de los señores curas que han servido a la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Tlatlauqui, escrita por el Señor Cura Don Ramón Vargas López, investigación, transcripción y paleografía de Ernesto de la Torre Villar, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, UDLA-P, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, Conaculta, INAH, 2006.

OLIVARES Iriarte, Bernardo, *Álbum Artístico 1874*, edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, Puebla, 1987.

VILLA, Agustín F., *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura*, con prólogo y notas del Licenciado Alfonso Toro, segunda edición ilustrada con reproducción de varias pinturas tomadas de fotografía directa, México, 1919.

VILLA Sánchez, Juan de, *Puebla sagrada y profana*, reedición de Puebla sagrada y profana. Informe dado a su muy ilustre ayuntamiento el año de 1746 por el M.R.P. fray Juan Villa Sánchez, lo publicó con algunas notas Francisco de la Peña, 1835, Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1967.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN, Roberto y Armida Alonso, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

ALCALÁ, Luisa Elena, "La escultura napolitana en Nueva España" en memorias de *Encrucijada. Primer Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal*, Oaxaca 2008, México, IIE-UNAM (en prensa).

ÁLFARO, Alfonso y María del Consuelo Maquívar, *Corpus Aureum. Escultura Religiosa*, México, Franz Mayer/Artes de México, 1995.

ALLIBONE Janvier, Thomas, *The Mexican Guide*, Publicado por C. Scribner's sons, 1886.

AMADOR Marrero, Pablo, "Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos", en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, Puebla, Museo Amparo, IIE-UNAM, ISCyH-BUAP, 2013.

————, "La talla del Santo Patriarca de la iglesia tinerfeña de Santa Catalina, Tacoronte. Islas Canarias. Aproximación interdisciplinaria para su catalogación angelopolitana" en memorias del coloquio *Historia del arte en Puebla: avances y perspectivas*, Puebla 2010, Puebla, ISCyH-BUAP (en prensa).

————, *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*, España, Ayuntamiento de Telde, 2002.

ANAYA Larios, José Adolfo, *Historia de la escultura queretana*, Querétaro, Colección Encuentro 4, Universidad Autónoma de Querétaro, 1987.

ANGULO Íñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano, Tomo II*, Barcelona, Salvat editores, 1950.

ARRÓNIZ, Marcos, *Manuel de biografía mexicana o galería de hombre célebres de México*, presentación de Ignacio Díaz Ruiz, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006.

Arte y cultura del barroco en Puebla, Montserrat Galí Boadella (ed.), Puebla, ICSyH-BUAP, 2000.

BARRIO Lorenzot, Francisco del, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, Secretaría de Gobernación, 1920.

BARGELLINI, Clara, "Monte de oro y nuevo cielo. Composición y significado de los retablos novohispano", en *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, edición a cargo de Martha Fernández y Louise Noelle, México, UNAM-IIE, 1998, pp. 127-135.

————, "Escultura y retablos del siglo XVIII" en *Historia del arte mexicano*, vol. 8, México, Salvat editores, 1986.

BENEZIT, B., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'ecrivains especialistes français et etrangers*, nouvelle edition entierement refondue sous la direction de jaques busse, Tome 3, Guchard – Couderc, Paris, Gründ, 1999.

BRUQUETAS Galán, Rocío, *Técnicas y Materiales de la Pintura Española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

BURKE, Marcus, *Pintura y escultura en Nueva España: El barroco*, México, Grupo Azabache, 1992.

CABRERA, Francisco J., *El coleccionismo en Puebla*, México, F.J. Cabrera, 1988.

CARRIÓN, Antonio, *Historia de la Ciudad de Puebla de los Ángeles. Obra dedicada a los hijos del Estado de Puebla*, tomo segundo, diferentes entregas reunidas en un volumen, viuda de Davalos e Hijos, editores, 1897, Tipografía Salesiana, registrado como artículo de segunda clase.

Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla, II volúmenes, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, México, Litogrraf, 1988.

CORDERO y Torres, Enrique, *Diccionario biográfico de Puebla*, II tomos, México, 1972-73.

CUADRIELLO, Jaime, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, IIE-UNAM, Museo Nacional de Arte-INBA, México, 2004.

DÁVILA Corona, Rosa María, Montserrat Durán Pujol y Máximo García Fernández, *Diccionario histórico de telas y tejidos. Castellano-Catalán*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.

DÍAZ Cayeros, Patricia, "Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla", en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Galí Boadella (coord), Puebla, BUAP-ICSyH 2002, pp. 91-117.

————, "Tallas, estatuas e imágenes en los inventarios de la catedral de Puebla: apuntes hacia una geografía devocional", en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, Puebla, Museo Amparo, IIE-UNAM, ICSyH-BUAP, 2013.

Diccionario Enciclopédico Espasa, tomo 12, tilo-zz, octava edición totalmente renovada, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1981.

Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México, México, Porrúa, 1964.

Diccionario universal de Historia y de Geografía, obra dada a luz en España por una sociedad de literatos distinguidos, y refundida y aumentada considerablemente para su publicación en México, con noticias históricas, geográficas, estadísticas y biográficas sobre Las Américas en general y especialmente sobre la República Mexicana, por los señores Lucas Alamán, Manuel Orozco y Berra, tomo II, México, 1853.

Enciclopedia del Arte en América. Biografías I, ed. por Vicente Gesualdo, Buenos Aires, Bibliográfica Omeba, 1968.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, tomo LXVIII, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1966.

Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles, Puebla, Museo Amparo, IIE-UNAM, ICSyH-BUAP, 2013.

Escultura. Museo Nacional del Virreinato, Gobierno del Estado de México, Museo Nacional del Virreinato, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, INAH, Conaculta, México, 2007.

FERNÁNDEZ, Justino: *El retablo de los Reyes. Estética del arte de la Nueva España*, México, IIE-UNAM, 1959.

FERNÁNDEZ, Martha (ed.), *Retablos: su restauración, estudio y conservación. 8vo. Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa*, México, IIE-UNAM, 2003.

GALÍ Boadella, Montserrat, "La catedral de Puebla. Punto de encuentro de la escultura. Siglos XVII-XIX", en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Galí Boadella (coord), Puebla, BUAP-ICSyH, 2002, p. 167-198.

————, “Esteban Gutiérrez y el monumento de la catedral de Puebla, siglos XVII y XVIII”, en
Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles, Puebla, Museo Amparo, IIE-UNAM, ICSyH-BUAP, 2013.

GALLO, Eduardo L. (ed.), *Hombres ilustres mexicanos; biografías de los personajes notables desde antes de la conquista hasta nuestros días*, por I.M. Altamirano, M. Acuña y varios escritores de los estados, tomo III, México, Imprenta de I. Cumplido, 1874.

GARCÍA Cubas, Antonio, *Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Antigua Imprenta de Murguía, 1888.

GÓMEZ Moreno, María Elena, *Breve historia de la escultura española*, edición facsimil, Torredonjimeno, Universidad de Jaen, 2001.

GUTIÉRREZ, Juana, “Escultura novohispana” en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1995.

Historia del arte mexicano, México, SEP/Salvat, 1982-86.

La catedral de México y el sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte, por Manuel Toussaint, miembro de el Colegio Nacional, segunda edición, México, Porrúa, 1973.

La catedral de Puebla. Descripción artística de Don José Manzo, publicada en el *Liceo Mexicano* el año de 1844, Puebla: Talleres de Imprenta El Escritorio, 1911.

Las dimensiones sociales del espacio en la historia de Puebla (XVII-XIX), Francisco Javier Cervantes Bello (coord.), Puebla, BUAP, 2001.

LEICHT, Hugo, *Las calles de Puebla*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2008 (1967).

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder über die Grenzen der Mahleren und Poesie*, mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, neue verm. Auflage von Karl Gotthelf Lessing, Berlin, Voss, 1788.

LORETO López, Rosalva (ed.): *Una empresa divina. Las hijas de Santa Teresa de Jesús en América 1604-2004*, fotografías de Raúl Gil, Puebla, UDLA, 2004.

MANRIQUE, Jorge Alberto, "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana", en *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*, México, UNAM-IIE e INAH-SEP, 1990, pp. 11-20.

MAQUÍVAR, María del Consuelo, *Escultura religiosa en la Nueva España*, México, CNCA, 2001.

————, "Los ´adornadores del credo divino´: imagineros barrocos novohispanos" en *Barroco Iberoamerciano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Tomo 1*, Sevilla, Giralda, 2001.

————, *El imaginero novohispano y su obra*, México, INAH, 1999 (1995).

————, "La colección de escultura del Museo Nacional del Virreinato" en *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*, Gustavo Curiel (ed.), México, UNAM-IIE/INAH, 1990.

————, "Escultura y retablos. Siglos XVI-XVII" en *Historia del arte mexicano*, México, Salvat Editores, 1982.

MÁRQUEZ Montiel, Joaquín, Hombres célebres de Puebla, 1952.

MAZA, Francisco de la, "Los retablos dorados en Nueva España" en *Enciclopedia Mexicana de Arte, no. 9,* México, ediciones Mexicanas, 1950.

Meisterwerke massenhaft: die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, Altes Schloss, vom 11. Mai-1. August 1993, Katalogred. Gerhard Weilandt, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart, 1993.

MERLO Juárez, Eduardo y José Antonio Quintana Fernández, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, II vols., Secretaría de Cultura Puebla-UPAEP, Puebla, 2001.

MERLO Juárez, Eduardo, Miguel Pavón Rivero y José Antonio Quintana Fernández, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Litografía Alai, 1991.

MIGNOT, Stéphanie,"Los pleitos legales entre arquitectos como testimonio de la mentalidad gremial, siglos XVII y XVIII", en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Galí (ed.), Puebla, ICSH-BUAP 2002.

MOLINA del Villar, América, "Remedios contra la enfermedad y el hambre", en *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo III, *El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, Pilar Gonzalbo Aizpuru, coordinadora, México, El Colegio de México: Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 179-212.

MONTERROSA Prado, Mariano y Leticia Talavera Solorzano, *Catálogo de Bienes Muebles de la parroquia de San José de la ciudad de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla, México, Comunicación Facsimil, 1991.

————, *Catálogo de Bienes Muebles del ex-convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla, México, Comunicación Facsimil, 1991.

MORENO Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, México, FCE, 1986.

MOYSSÉN, Xavier, *Estofados en la Nueva España*, México, Ediciones de Arte Comermex, 1978.

————, *Angustia de sus Cristos*, México, INAH, 1967.

MUES Orts, Paula, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, Universidad Iberoamercana, México, 2008.

NEFF, Franziska, "Apuntes documentales sobre escultura, retablos y sus artífices a finales del siglo XVIII en Puebla" en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, Puebla, Museo Amparo, IIE-UNAM, ISCyH-BUAP, 2013.

————, "El ritual de la palabra hablada. Esbozos de la sonoridad en las fiestas josefinas de la Angelópolis virreinal", en *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Siglos XVII-XIX*, Puebla, CONACYT, CIESAS, ISCyH-BUAP, 2013.

————, "Estípite, rococó, neóstilo: caminos y cambios en el ambiente de escultores y ensambladores poblanos de la segunda mitad del siglo XVIII" en memorias de *Encrucijada III. Congreso Internacional de Escultura virreinal*, Cádiz 2012, México, IIE-UNAM (en prensa).

————, "Doradores en la Puebla del siglo XVIII: los talleres y sus trabajos de estofado*"en memorias de Encrucijada. II Congreso Internacional de Escultura Virreinal*, Puebla 2010, México (en prensa)

————, "Los santiagueros y otros talleres de ensambladores indígenas en la segunda mitad del siglo XVIII en Puebla" , en memorias del coloquio *Historia del arte en Puebla: avances y perspectivas*, Puebla 2010, Puebla, ISCyH-BUAP (en prensa)

PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.

PALACIOS, Enrique Juan, *Puebla. Su territorio y sus habitantes*, Junta de mejoramiento moral, cívico y material del municipio de Puebla, segunda edición, tomo II, Puebla, 1982

PALMA y Campos, Miguel, *GUIA del turista en la ciudad de Puebla*, Imprenta de M. Corona Cervantes, 1898.

PERAL, Miguel Ángel, Diccionario de historia, biografía y geografía del Estado de Puebla, México, Editorial Percal, 1971.

RAMOS, Frances L. , *Identity, ritual, and power in colonial Puebla*, The University of Arizona Press, 2012.

RAMÍREZ Montes, Mina, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*. *Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*, IIE-UNAM, México, 2005.

————, *Pedro de Rojas y su taller de escultura en Querétaro*, Documentos de Querétaro, Dirección de Patrimonio Cultural, Secretaría de cultura y Bienestar Social del Gobierno del Estado de Querétaro, Querétaro, 1988.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*. 6 vols., Barcelona, Serbal, 1998-2000.

Relación descriptiva de la Fundacion, dedicación etc., de las iglesias y conventos de México. Con una reseña de la variacion que han sufrido durante el gobierno de D. Benito Juarez, autor Luis Alfaro y Piña, publicado por Tip. de M. Villanueva, 1863.

Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820, Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (comps.), prólogo de Mario Vargas Llosa, Fondo de Cultura Económica, Antiguo Colegio de San Ildefonso en colabroación con Philadelphia Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art, México, 2007.

REVILLA, Manuel G., *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, por el Lic. D. Manuel G. Revilla, Profesor de Historia del Arte en la Academia N. de Bellas Artes y miembro correspondiente de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Madrid, México, 1893.

ROMERO de Terreros, Manuel, *Breves apuntes sobre la escultura colonial de los siglos XVII y XVIII en México*, Series de Arte, México, 1930.

RUIZ Gomar, Rogelio, "El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España" en Gustavo Curiel (ed.), *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*, México, UNAM-IIE-INAH-SEP, 1990.

SCHMIDT, Michael, *Reverentia und Magnificentia: Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Diss. Eichstätt 1998, Regensburg, Schnell und Steiner, 1999.

THIEME/Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ulrich Thieme, VII, Leipzig, Cioffi-Cousys, 1978.

THOMSON, Guy P.C., *Puebla de los Ángeles. Industria y sociedad de una ciudad mexicana 1700-1850*, traducción de Carlos Ávila Flores, BUAP, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana Puebla, Insituto de Investigaciones José María Luis Mora, México, 2002.

TERÁN Bonilla, Antonio y Luz de Lourdes Velásquez Thierr, *José Miguel de Santa María. Arquitecto del barroco poblano*, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, 2004.

TOUSSAINT, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954.

————, *El Arte colonial en México*, México, UNAM, 1990.

————, *El Arte colonial en México*, México, UNAM, 1948.

TOVAR de Teresa, Guillermo, *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, tomo III, México, Bancomer, 1995.

————, *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuarez y Salvador de Ocampo (1673-1724)*, México, Azabache, 1990.

————, *Renacimiento en México. Artistas y retablos*, 2da edición, México, 1982.

————, *México barroco*, realización y diseño de Beatrice Trueblood, México, Miguel Galas S.A., 1981.

TRUSTED, Marjorie, *Spanish Sculpture. A catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1996.

USSEL C., Aline, E*sculturas de la Virgen María en Nueva España (1519-1821)*, México, INAH-SEP, 1975.

VALLE Pavón, Guillermina del, *El camino México-Puebla-Veracruz. Comercio poblano y pugnas entre mercaderes a fines de la época colonial*, Gobierno del Estado Puebla, Secretaría de Gobernación, México, 1992.

VARGASLUGO, Elisa, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, IIE-UNAM, Coordinación de Humanidades, Coordinación de Difusión cultural,Seminario de Cultura Mexicana, 1999.

————, “El paradigma de la escultura barroca mexicana”, en *Coloquio internacional de Zacatecas “Dicotomía entre arte culto y arte popular”*, 11 al 14 de agosto 1975, México, IIE-UNAM, 1975.

VÉLEZ Pliego Francisco y Ambrosio Guzmán Álvarez (comp.), *Cartografía Histórica de la Ciudad de Puebla*, Puebla, BUAP, 1997.

WILDER Weismann, Elizabeth, *Escultura mexicana 1521-1821*, Cambridge/México, Harvard University Press/Editorial Altante, 1950.

WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, F. Villaverde (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1980. (Edición original: *Sculpture*, Inglaterra, Penguin Books, 1977.)

TESIS

GARDUÑO Pérez, María Leticia, Un siglo de platería en la Catedral de Puebla a través de sus Inventarios de Alhajas (siglo XVIII), tesis que para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte presenta Ma. Leticia Garduño Pérez, directora de tesis: Montserrat Galí i Boadella, UNAM 2011.

SÁNCHEZ Reyes, Gabriela, Relicarios Novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI al XVIII, Tesis para lograr el título de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 2004.

HEMEROGRAFÍA

El Álbum mexicano. Periódico de literatura, artes y bellas letras, publicado por I. Cumplido, 2 tomos, México, Imprenta del editor, 1849.

CASTRO Morales, Efraín, “La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* vol. X, núm. 38, México, IIE-UNAM, 1969, pp. 119-130.

————, “Ordenanzas de los pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Àngeles, en *Boletín de Monunmentos Históricos*, segunda época, núm. 9, agosto 1989, México, INAH, pp. 4-9.

DÍAZ, Marcos, “Retablos salomónicos en Puebla”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* vol. XIII, núm. 50, México, IIE-UNAM, 1982.

LORENZO Macías, José María, “De mecánico a liberal. La creación del gremio de ‘las nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar’ en la ciudad de Puebla,” en *Boletín de Monumentos Históricos,* tercera época, núm. 6, enero-abril 2006, México, INAH, pp. 42-59.

FERNÁNDEZ, Martha, “El neóstilo y las primeras manifestaciones de la Ilustración en Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 64, México, IIE-UNAM, 1993.

MANRIQUE, Jorge Alberto, “El ‘neóstilo’: la última carta del barroco mexicano”, *Historia Mexicana*, El Colegio de México, 79 (México, enero-marzo de 1971).

El Museo Mexicano ó Miscelanea pintoresca de amenidades curiosas é instructivas, tomo IV, México, lo imprime y publica Ignacio Cumplido, Calle de los Rebeldes casa número 2, 1844.

OLVERA Calvo, María del Carmen/ Reyes y Cabañas, Ana Eurenia, “El gremio y la cofradía de los canteros de la Ciudad de México”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera época, México, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-Conaculta-INAH 2004, v. 2, pp. 43-57.

PAZ Arellano, Pedro: “El examen de constructor (1599-1785)” en *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera época, México, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-Conaculta-INAH 2004, v. 2, pp. 25-42.

RAMÍREZ Montes, Mina, “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, núm. 78, México, IIE-UNAM, 2001, pp. 103-128.

————, “Un ensamblador poblano en Querétaro: Luis Ramos Franco”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVI, núm. 62, México, IIE-UNAM, 1991, pp. 151-161.

REYES y Cabañas, Ana Eugenia, “Las ordenanzas de arquitectura de la ciudad de México de 1735”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera época, México, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-Conaculta-INAH 2004, v.1, pp.41-49.

SOHN Raeber, Ana Luisa, “Francisco Martínez Gudiño. Arquitecto-Ensamblador”, en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1994, vol. XVI, num. 65, México, IIE-UNAM, pp. 181 y 183.

VARGASLUGO, Elisa, “Recordando a Francisco de la Maza, p. 194, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVI, núm. 84, México, IIE-UNAM, 2004, pp. 189-204.

FUENTES DIGITALES

LARA, J.M., *Liceo Mexicano*, II tomos, México, 1844:
http://books.google.com.mx/books?id=FYEcAQAAMAAJ,18.01.2013 (volumen 1y 2)
http://books.google.com.mx/books?id=pRoRAAAAIAAJ,18.01.2013 (voumen 2)

NEFF, Franziska, “Patronos de la Puebla de los Ángeles: Noticias de Señor San José, su escultura principal, fiesta y cofradía”, *Encrucijada*, Revista Digital del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, número 3 (en prensa)

OLIVARES Iriarte, Bernardo, *Album artístico*, manuscrito, Puebla le 8 avril 1863: http://digitalcollections.smu.edu/cdm4/results.php?CISOOP1=all&CISOFIELD1=CISOSEARCHALL&CISOROOT=%2Fmex&CISOBOX1=album+artistico, 07.03.2013.

PÉREZ Morera, Jesús, “El maestro mayor de todas obras Antonio de Orbarán. Puebla de los Ángeles 1603-Tenerife 1671”, *Encrucijada*, Revista Digital del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Año II, número 1, agosto 2009.

http://arquidiocesisdepuebla.mx/index.php/arquidiocesis/obispos-y-arzobispos/obispos?start=16, 25.01.2013.

http://bdh.bne.es/bnesearch/HemerotecaCompleteSearch.do,14.11.2011

http://www.cognomiitaliani.org/cognomi/cognomi0003cor.htm,11.11.2010.

http://www.gens.labo.net/it/cognomi/genera.html,28.12.2010.

https://www.familysearch.org/s/search/index/record-search-advanced#searchType=records&filtered=false&fed=true&collectionId=&advanced=true&givenName=Zacar%C3%ADas&surname=Cora&eventLocation=M%C3%A9xico&eventYearFrom=&eventYearTo=,21.12.2010

http://www.flickr.com/photos/monsebh/4665700238/in/photostream/,15.11.2011

http://www.flickr.com/photos/monsebh/4665059831/in/photostream/,15.11.2011

http://www.flickr.com/search/?w=all&q=%22piedad+y+el+mayor+dolor%22&m=text, 09.02.2013

www.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=5643, 25.01.2013.

DOCUMENTOS INÉDITOS

Informe del proyecto de restauración de la escultura policromada San Pantaleón, Catedral de Puebla, Puebla, Seminario Taller de Restauraión de Escultura Policromada, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía “Manuel del Castillo y Negrete”, alumnos: Emmanuel Lara Barrera, Lourdes Nava Jiménez, coordinadores: Lic. Fanny Unikel Santoncini, Lic. Mercedes Muguía Meca, Prof. Luis Amaro Cavada, Ciudad de México, junio 2011, Documento inédito.

Informe de los procesos de restauración de cuatro esculturas pertenecientes al Museo de Arte Religiosos de Santa Mónica, Puebla. San José, San Francisco de Asís, San Miguel Arcángel, Santa Ana, la Virgen y el Niño, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural INAH, junio 2007, Documento inédito.

APÉNDICE FOTOGRÁFICO

LISTA DE ILUSTRACIONES

Las fotografías fueron realizadas por Franziska Neff, a menos que se especifiquen otros autores entre corchetes.

Fig. 1. Dibujo inicial del *Álbum artístico 1874*, Bernardo Olivares [en: OLIVARES Iriarte, Bernardo, *Álbum Artístico 1874*, edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, Puebla, 1987.]
Fig. 2. Dibujo alusivo a la escultura, Bernando Olivares [en: OLIVARES Iriarte, Bernardo, *Álbum Artístico 1874*, edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, Puebla, 1987.]
Fig. 3. San Pantaleón, 1753, Catedral de Puebla [Pablo F.Amador Marrero]
Fig. 4. San Nicolás Obispo, capilla de San Nicolás Obispo, Catedral de Puebla
Fig. 5. San Joaquín, presbiterio, Iglesia de San Cristóbal
Fig. 6. Santa Ana, presbiterio, Iglesia de San Cristóbal
Fig. 7. Santa Teresa, presbiterio, Iglesia de Santa Teresa
Fig. 8. Virgen del Carmen, Iglesia de Santa Teresa, presbiterio [Carlos Varillas: Vista frontal y Detalle del estofado]
Fig. 9. San José, presbiterio, Iglesia de Santa Teresa
Fig. 10. San Joaquín, bodega, Iglesia de Santa Teresa
Fig. 11. Santa Ana, bodega, Iglesia de Santa Teresa
Fig. 12. San Francisco de Paula, bodega, Iglesia de Santa Teresa
Fig. 13. San Francisco de Asís, bodega, Iglesia de Santa Teresa
Fig. 14. Apóstol, bodega, Iglesia de Santa Teresa
Fig. 15. San Juan Bautista, bodega, Iglesia de Santa Teresa
Fig. 16. Santo Domingo de Guzmán, Iglesia de Santa Teresa
Fig. 17. San Elías, claustro bajo, Convento de Santa Teresa
Fig. 18. San Juan de la Cruz, capilla del convento de Santa Teresa
Fig. 19. San Anastasio actualmente san José, capilla del convento de Santa Teresa
Fig. 20. Virgen del Carmen sedente, capilla del convento de Santa Teresa
Fig. 21. San Francisco Javier con Obispo, torre poniente, Catedral de México
Fig. 22. Obispo, torre poniente, Catedral de México
Fig. 23. Mártir, torre poniente, Catedral de México
Fig. 24. Santa Bárbara, torre poniente, Catedral de México
Fig. 25. Retablo de san José, Catedral [Carlos Varillas]
Fig. 26. Retablo de san Miguel, Catedral [Carlos Varillas]
Fig. 27. San José, retablo de san José, Catedral
Fig. 28. San Joaquín, retablo de san José, Catedral [Carlos Varillas]
Fig. 29. Santa Ana, retablo de san José, Catedral [Carlos Varillas]
Fig. 30. San Miguel, retablo de san Miguel, Catedral
Fig. 31. San Gabriel, retablo de san Miguel, Catedral [Carlos Varillas]
Fig. 32. San Rafael, retablo de san Miguel, Catedral [Carlos Varillas]
Fig. 33. Ángel con guirnalda, retablo de san José, Catedral

Fig. 34. Crucifijo, retablo de san Miguel, Catedral
Fig. 35. San Juan Nepomuceno, sala capitular, Catedral
Fig. 36. San Juan Nepomuceno, facistol, Catedral
Fig. 37. San Juan Nepomuceno, capilla de San Juan Nepomuceno, Catedral
Fig. 38. Virgen del Carmen, exterior del coro, Catedral
Fig. 39. Dolorosa, capilla de la Dolorosa, Catedral
Fig. 40. Purísima, capilla de la Purísima, capilla del Apóstol Santiago, Catedral
Fig. 41. San Eloy, capilla del Apóstol Santiago, Catedral
Fig. 42. San Pedro, capilla de san Pedro, Catedral [Carlos Varillas]
Fig. 43. Retablo de Ánimas, Catedral, fotografía: [Carlos Varillas: Querubines en tímpano]
Fig. 44. San José, retablo de san José, Sagrario Metropolitano [Carlos Varillas]
Fig. 45. San José, retablo mayor, Iglesia de San José
Fig. 46. Sagrada Familia, retablo de la Sagrada Familia, Iglesia de San José
Fig. 47. San Juan Nepomuceno, retablo de san Juan Nepomuceno, Iglesia de San José
Fig. 48. Moisés, capilla de Jesús Nazareno, Iglesia de San José
Fig. 49. La Religión, capilla de Jesús Nazareno, Iglesia de San José
Fig. 50. Los cuatro Evangelistas, capilla de Jesús Nazareno, Iglesia de San José
Fig. 51. San Juan, capilla de Jesús Nazareno, Iglesia de San José
Fig. 52. María Magdalena, capilla de Jesús Nazareno, Iglesia de San José
Fig. 53. Madre Santísima de la Piedad y el Mayor Dolor, capilla de Jesús Nazareno, Iglesia de S. José, [Ignacio Juárez Herrera, en: http://www.flickr.com/photos/tachidin/4736617846/ y http://www.flickr.com/photos/tachidin/6668329361/, Enrique López-Tamayo Biosca, en: http://www.flickr.com/photos/eltb/8378592856/, 24.02.2013]
Fig. 54. San Pedro, fachada de la Iglesia de La Luz
Fig. 55. San Pablo, fachada de la Iglesia de La Luz
Fig. 56. San José, Iglesia de La Luz [Eduardo Limón Rodríguez]
Fig. 57. Inmaculada, crucero, Iglesia de San Cristóbal
Fig. 58. San Cristóbal, sotocoro, Iglesia de San Cristóbal
Fig. 59. San José, crucero, Iglesia de San Cristóbal
Fig. 60. San Francisco, crucero, Iglesia de San Cristóbal
Fig. 61. San Pedro de Alcántara, capilla de santa Bárbara, Iglesia de San Antonio
Fig. 62. Inmaculada, retablo mayor, Iglesia de San Antonio
Fig. 63. San Pascual Bailón, capilla de santa Bárbara, Iglesia de San Antonio [Pablo F. Amador Marrero: Acercamiento a la cabeza]
Fig. 64. San Antonio de Padua, retablo mayor, Iglesia de San Antonio
Fig. 65. San Francisco, retablo mayor, Iglesia de San Antonio [Pablo F. Amador Marrero: Busto]
Fig. 66. Escultura femenina (Santa Bárbara), capilla de santa Bárbara, Iglesia de San Antonio
Fig. 67. Virgen de la Consolación, crucero, Iglesia de San Agustín
Fig. 68. San Agustín, presbiterio, Iglesia de San Agustín
Fig. 69. San Felipe Neri, presbiterio, La Concordia
Fig. 70. Virgen del Carmen, retablo mayor, Iglesias de El Carmen [Alejandro Andrade Campos: Detalle del maniquí] [Iglesia del Carmen: fotografía antigua]
Fig. 71. San José, crucero, Iglesia de El Carmen
Fig. 72. San Juan de la Cruz, capilla de San Juan de la Cruz [Alejandro Andrade Campos]

Fig. 73. Santa Teresa de Jesús, capilla de Santa Teresa (der.), Iglesia de El Carmen [Enrique López-Tamayo Biosca, en: http://www.flickr.com/photos/eltb/6307601727/, 24.02.2013]
Fig. 74. San Ángel, Capilla de santa Teresa, Iglesia de El Carmen [Enrique López-Tamayo Biosca, en: http://www.flickr.com/photos/eltb/6308122382/, 24.02.2013]
Fig. 75. Carmelita, Capilla de santa Teresa, Iglesia de El Carmen [Enrique López-Tamayo Biosca, en: http://www.flickr.com/photos/eltb/6308122014/, 24.02.2013]
Fig. 76. Dolorosa, Capilla de santa Teresa, Iglesia de El Carmen [Enrique López-Tamayo Biosca, en: http://www.flickr.com/photos/eltb/6308122324/, 24.02.2013 y Folleto de la XV Procesión de Viernes Santo. 2006. Quince años del renacimiento de la tradición: "Siguiendo a Cristo en torno a nuestro pastor", p.15.]
Fig. 77. San Elías, Iglesia de El Carmen [Alejandro Andrade Campos]
Fig. 78. Dolorosa, Iglesia de San Francisco
Fig. 79. San Juan, presbiterio, Iglesia de San Francisco
Fig. 80. María Magdalena, presbiterio, Iglesia de San Francisco
Fig. 81. San Pascual Bailón, Capilla del beato Aparicio, Iglesia de San Francisco [Ignacio Juárez Herrera, en: http://www.flickr.com/photos/tachidin/5197393874/, 24.02.2013]
Fig. 82. Esculturas de la fachada de la iglesia de San Francisco
Fig. 83. Virgen de la Merced, retablo mayor, Iglesia de la Merced
Fig. 84. San Joaquín, retablo mayor, Iglesia de las Capuchinas
Fig. 85. Santa Ana, retablo mayor, Iglesia de las Capuchinas
Fig. 86. San José, Iglesia de las Capuchinas
Fig. 87 y 88. San Rafael y el Ángel de la Guarda, Iglesia de Santa Clara
Fig. 89. San Sebastián de Aparicio, Iglesia de Santa Clara
Fig. 90. San Bernardino, Iglesia de Santa Clara
Fig. 91. San Felipe de Jesús, Iglesia de Santa Clara
Fig. 92.San Buenaventura, Iglesia de Santa Clara
Fig. 93. San Juan, Iglesia de Santa Clara
Fig. 94. Virgen María, Iglesia de Santa Clara
Fig. 95. Santa Clara, Iglesia de Santa Clara
Fig. 96. Dolorosa, Iglesia de Santa Clara
Fig. 97. Santo Domingo, Iglesia de Santa Clara
Fig. 98. San Francisco, Iglesia de Santa Clara
Fig. 99. San Juan Nepomuceo, Iglesia de Santa Clara
Fig. 100. San Diego de Alcalá, Iglesia de Santa Clara
Fig. 101. San José, Iglesia de la Concepción
Fig. 102. Inmaculada, retablo del crucero norte, Iglesia de la Soledad [Eduardo Limón Rodríguez]
Fig. 103. Santa Ana, retablo de san José, Iglesia de la Soledad
Fig. 104. San Joaquín, retablo de san José, Iglesia de la Soledad
Fig. 105 y 106. Santa Teresa y santa María Magdalena de Pazzi, retablo de santa Teresa, Iglesia de la Soledad
Fig. 107. Apóstoles, Iglesia de la Soledad [Pablo F. Amador Marrero: Ubicados en el antiguo camarín]
Fig. 108. San José, claustro alto del convento de Santa Teresa
Fig. 109. San José, Museo de Arte Religioso ex convento de Santa Mónica

Fig. 110. San Ildefonso, retablo mayor, Capilla de San Ildefonso
Fig. 111. San Roque, capilla de la Iglesia de San Roque
Fig. 112. Detalle del plano de la ciudad de Puebla de 1937 de Antonio Camarillo [en: VÉLEZ Pliego Francisco y Ambrosio Guzmán Álvarez (comp.), *Cartografía Histórica de la Ciudad de Puebla*, Puebla, BUAP, 1997.]
Fig. 113. Detalle del plano de la ciudad de Puebla de 1947 de Espinosa y Cervantes [en: VÉLEZ Pliego Francisco y Ambrosio Guzmán Álvarez (comp.), *Cartografía Histórica de la Ciudad de Puebla*, Puebla, BUAP, 1997.]
Fig. 114. Tipos de estofados empleados en el taller de los Cora [Carlos Varillas: san Joaquín y Virgen del Carmen]
Fig. 115. Escultura de vestir, Acatzingo [IIE, Fototeca Manuel Toussaint, Colección Abelardo Carrillo y Gariel, clasificación: CACG4820, fotógrafo anónimo]
Fig. 116. Virgen de la Asunción, Iglesia de San José, Tlaxcala [Pablo F. Amador Marrero]
Fig. 117 San Joaquín, presbiterio, Iglesia de Ntra. Sra. de la Merced, Oaxaca [Enrique López-Tamayo Biosca, en: http://www.flickr.com/photos/eltb/4858206149/, 24.02.2013]
Fig. 118. Santa Ana, presbiterio, Iglesia de Ntra. Sra. de la Merced, Oaxaca [Enrique López-Tamayo Biosca, en: http://www.flickr.com/photos/eltb/4858826582/, 24.02.2013]
Fig. 119. Inmaculada, Iglesia de Santa Catalina, Tacoronte, Tenerife [Pablo F. Amador Marrero]
Fig. 120. San José, Las Palmas, Gran Canaria [Pablo F. Amador Marrero]
Fig. 121. San José, Iglesia de Santa Catalina, Tacoronte, Tenerife [Pablo F. Amador Marrero]
Fig. 122. Esculturas en el retablo mayor, Iglesia de San Juan de Dios
Fig. 123. Esculturas en el retablo de la Virgen del Rosario y en el actual retablo de la Inmaculada, Iglesia de Santa Catalina
Fig. 124 San José, retablo de la Virgen del Socorro, Iglesia de Santa Catalina
Fig. 125. San Joaquín, retablo de la Virgen del Socorro, Iglesia de Santa Catalina
Fig. 126. Inmaculada, retablo mayor, Tochtepec
Fig. 127. Santa Ana (?), retablo mayor, Tochtepec
Fig. 128. Santa Ana (?), retablo mayor, Tochtepec
Fig. 129. Escultura femenina, retablo del Nazareno, Tochtepec
Fig. 130. San Pedro, nave de la iglesia, Tochtepec
Fig. 131. Virgen María, retablo de la Crucifixión, Iglesia de San José
Fig. 132. San Juan, retablo de la Crucifixión, Iglesia de San José
Fig. 133. Relieve de san Lucas, retablo mayor, Tochtepec [Carlos Varillas]
Fig. 134. Detalle del estofado de María Magdalena, retablo de María Magdalena, Iglesia de Santo Domingo

Fig. 1 y 2. Dibujo inicial del *Álbum artístico 1874* (arriba) y dibujo alusivo a la escultura (abajo), realizados por Bernardo Olivares

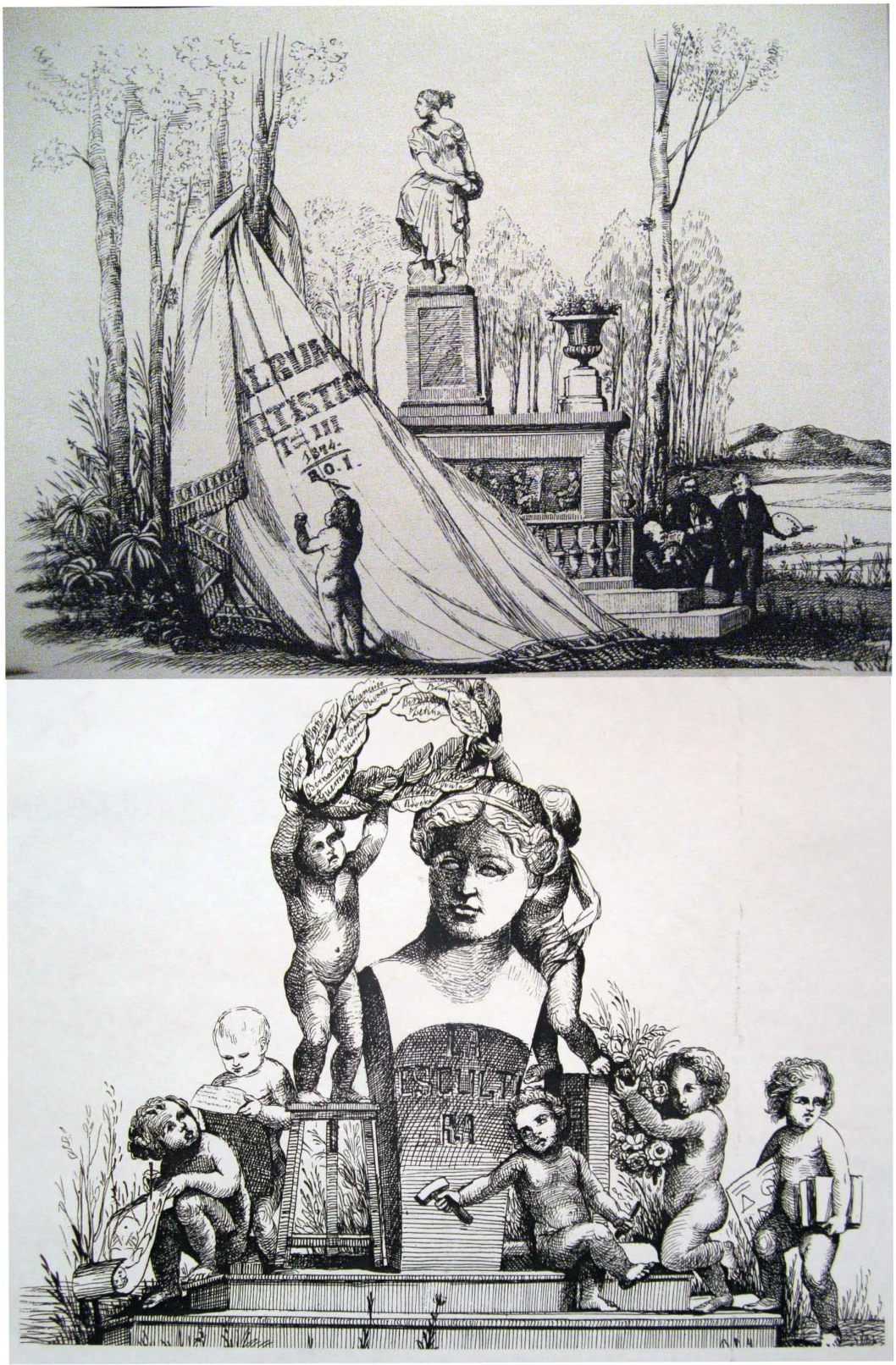


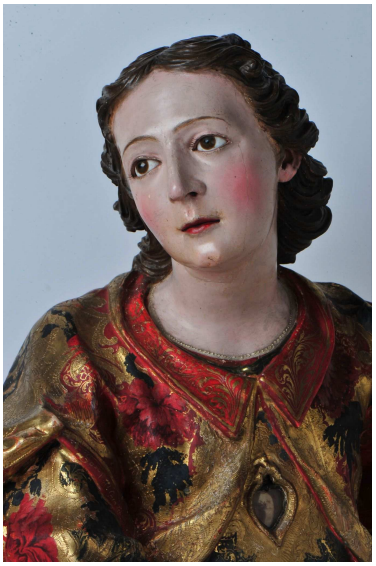
Fig. 3. San Pantaleón, 1753, Catedral de Puebla



Vista frontal



Vista posterior



Detalle del busto con el relicario



Detalle del estofado del faldellín



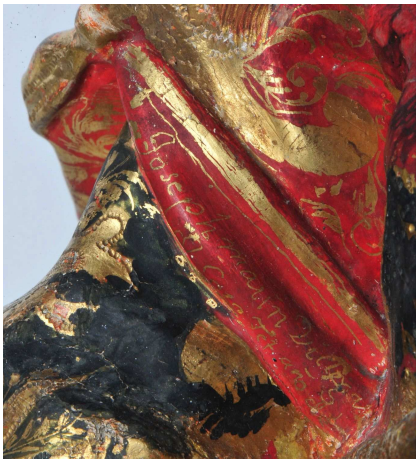
Letras punzonadas en el cuello del manto



Acercamiento a las letras punzonadas en el cuello



Letras punzonadas en hombro derecho



Letras esgrafiadas en brazo izquierdo



Letras esgrafiadas en manga derecha



Letras esgrafiadas en paño

Fig. 4. San Nicolás Obispo, capilla de San Nicolás Obispo, Catedral de Puebla



Vista frontal



Perfil izquierdo de la cabeza



Acercamiento a la cabeza



Mano izquierda

Fig. 5. San Joaquín, presbiterio, Iglesia de San Cristóbal



Vista frontal


Acercamiento a la cabeza


Detalle de la mano izquierda y del estofado


Firma en la peana

Fig. 6. Santa Ana, presbiterio, Iglesia de San Cristóbal



Vista frontal


Busto con paloma


Acercamiento a la cabeza

Fig. 7. Santa Teresa, presbiterio, Iglesia de Santa Teresa



Vista frontal



Detalle lateral de la pierna derecha

Fig. 8. Virgen del Carmen, presbiterio, Iglesia de Santa Teresa



Vista frontal



Detalle del estofado

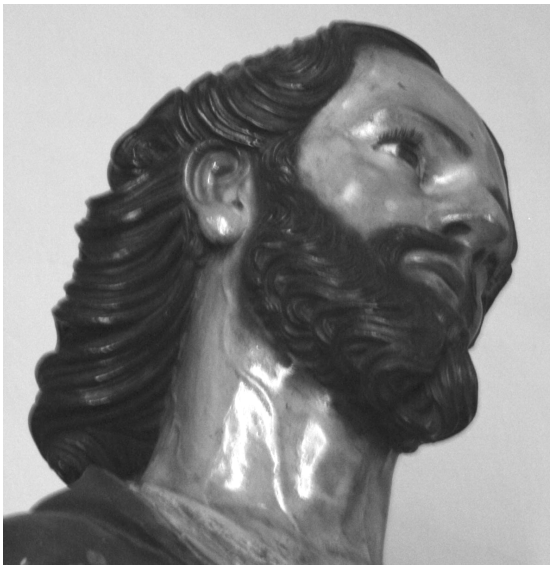


Perfil izquierdo

Fig. 9. San José, presbiterio, Iglesia de Santa Teresa



Vista frontal



Acercamiento a la cabeza

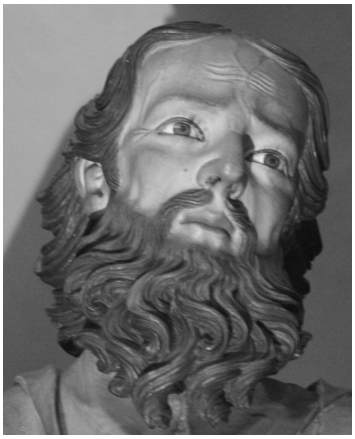
Fig. 10. San Joaquín, bodega, Iglesia de Santa Teresa



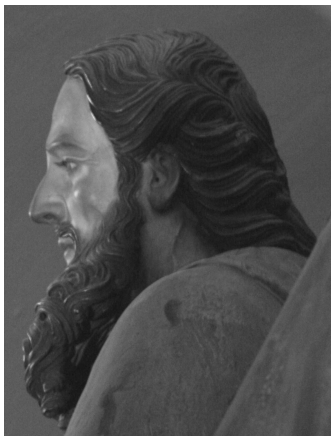
Vista entera



Bucles del cabello



Acercamiento a la cabeza



Perfil izquierdo



Acercamiento a la mano izquierda

Fig. 11. Santa Ana, bodega, Iglesia de Santa Teresa



Vista entera



Acercamiento a la cabeza



Detalle de las manos con la paloma

Fig. 12. San Francisco de Paula, bodega, Iglesia de Santa Teresa



Vista frontal



Acercamiento a la cabeza

Fig. 13 y 14. San Francisco de Asís (izq.) y Apóstol (der.), bodega, Iglesia de Santa Teresa



Vista entera



Vista entera



Perfil izquierdo del apóstol



Mano izquierda del apóstol

Fig. 15. San Juan Bautista, bodega, Iglesia de Santa Teresa



Vista entera



Acercamiento

Fig. 16. Santo Domingo de Guzmán, Iglesia de Santa Teresa



Vista entera



Acercamiento

Fig. 17. San Elías, claustro bajo, Convento de Santa Teresa



Vista entera



Acercamiento

Fig. 18 y 19. San Juan de la Cruz (izq.) y San Anastasio actualmente san José (der.), capilla del convento de Santa Teresa



Vista entera



Vista entera

Fig. 20. Virgen del Carmen sedente, capilla del convento de Santa Teresa



Vista frontal

Fig. 21 y 22. San Francisco Javier con Obispo (izq.) y Obispo (der.), torre poniente, Catedral de México





Fig. 23 y 24. Mártir (izq.) y Santa Bárbara (der.), torre poniente, Catedral de México





Fig. 25 y 26. Retablo de san José (izq.) y Retablo de san Miguel (der.), Catedral

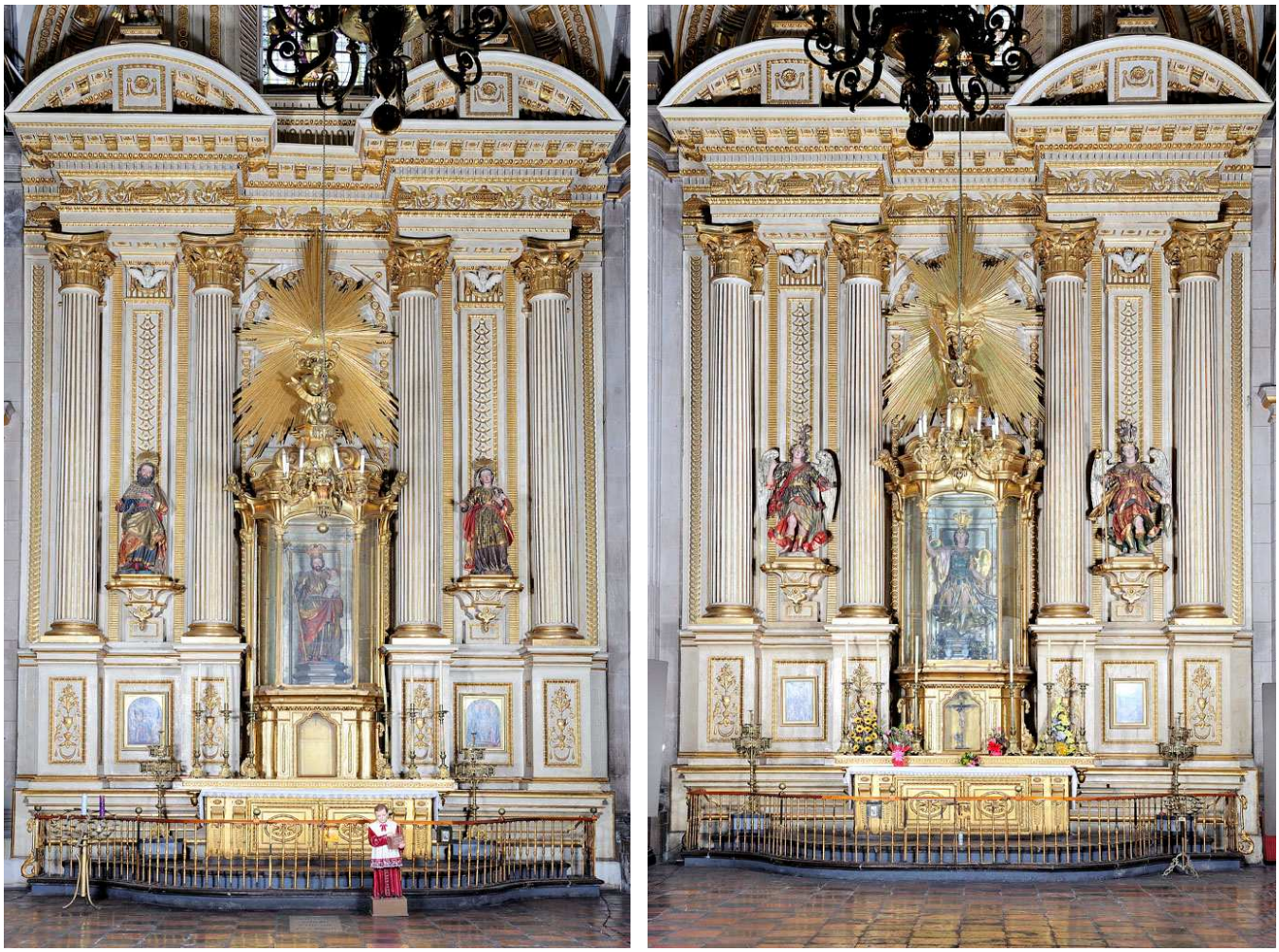


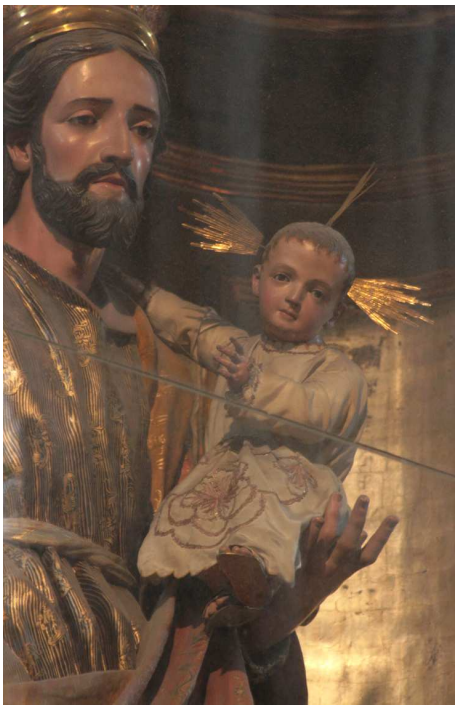
Fig. 27. San José, retablo de san José, Catedral



Vista entera



Busto



Perfil derecho



Perfil izquierdo



Detalle del estofado del manto



Detalle del estofado de la parte baja de la túnica

Fig. 28. San Joaquín, retablo de san José, Catedral



Vista entera



Acercamiento a la cabeza

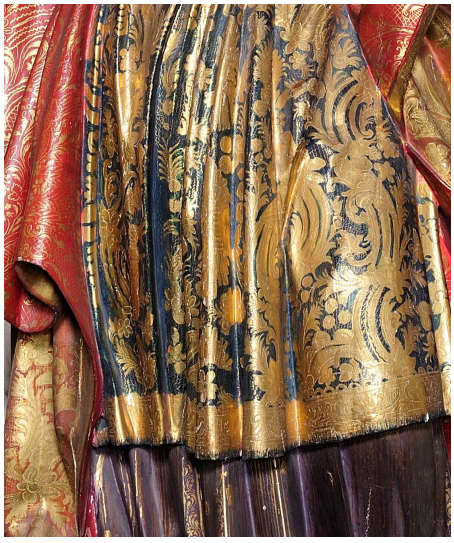
Fig. 29. Santa Ana, retablo de san José, Catedral



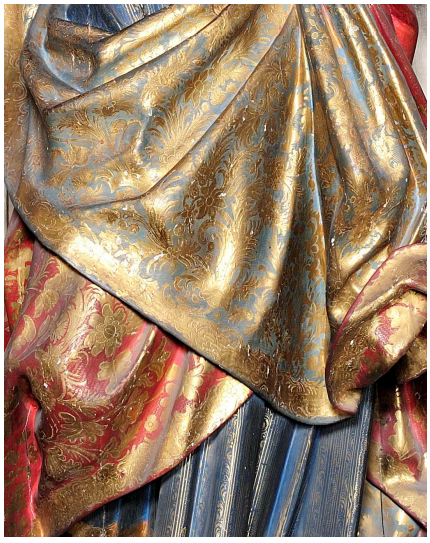
Vista entera



Acercamiento



Detalle del estofado de santa Ana



Detalle del estofado de san Joaquín

Fig. 30. San Miguel, retablo de san Miguel, Catedral



Vista entera



Busto



Acercamiento a la altura de la cadera

Fig. 31. San Gabriel, retablo de san Miguel, Catedra



Vista entera



Acercamiento

Fig. 32. San Rafael, retablo de san Miguel, Catedral



Vista entera



Detalle del estofado del faldellín

Fig. 33 y 34. Ángel con guirnalda (izq.), retablo de san José, y Crucifijo (der.), retablo de san Miguel, Catedral



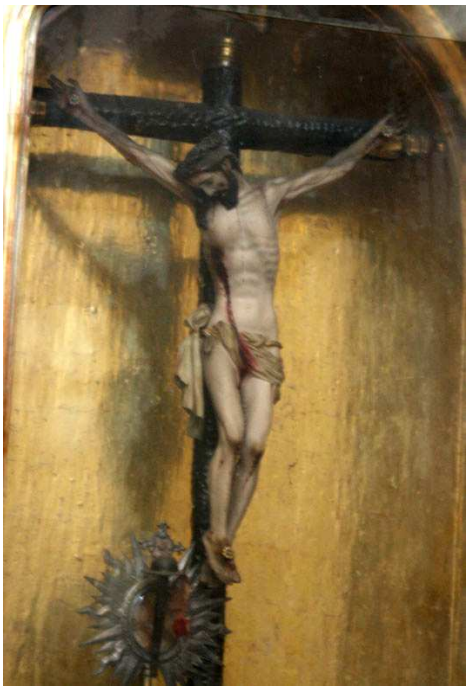


Fig. 35 y 36. San Juan Nepomuceno, sala capitular (izq.) y san Juan Nepomuceno, facistol (der.), Catedral





Fig. 37. San Juan Nepomuceno, capilla de San Juan Nepomuceno, Catedral



Vista entera

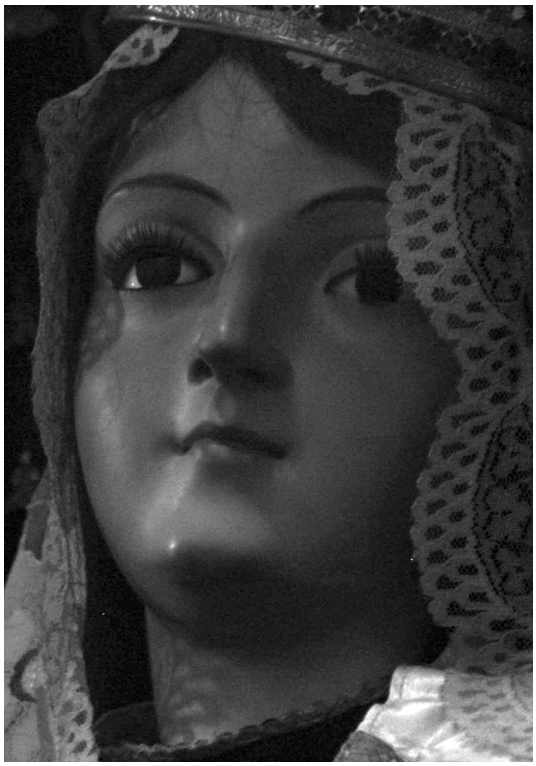


Acercamiento

Fig. 38. Virgen del Carmen, exterior del coro, Catedral



Vista entera



Acercamiento a la cabeza

Fig. 39. Dolorosa, capilla de la Dolorosa, Catedral



Fig. 40 y 41. Purísima, capilla de la Purísima (izq.) y san Eloy, capilla del Apóstol Santiago (der.), Catedral





Fig. 42. San Pedro, capilla de san Pedro, Catedral

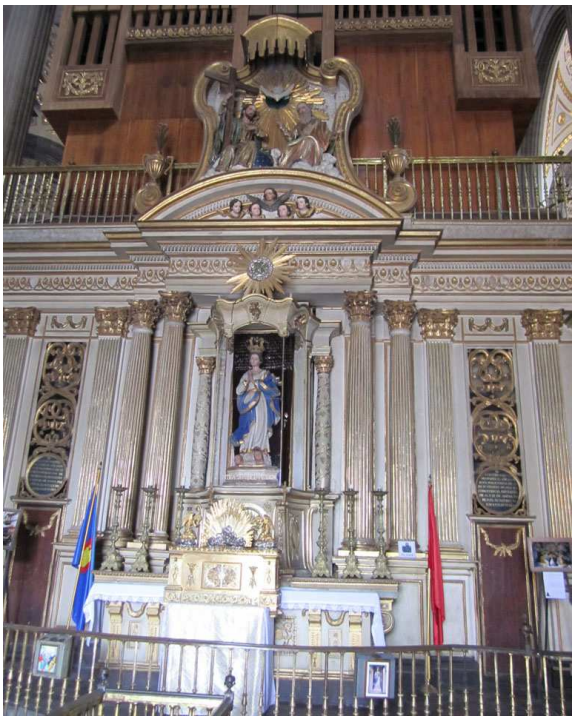


Busto

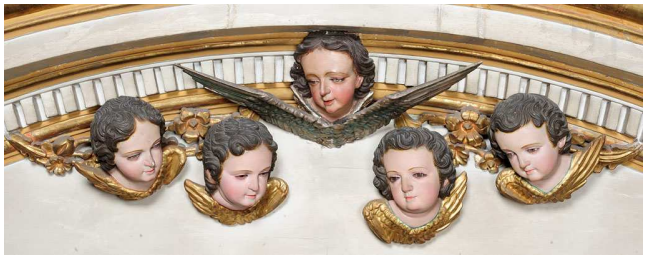


Acercamiento a la cabeza

Fig. 43. Retablo de Ánimas, Catedral



Vista entera



Querubines en tímpano

Fig. 44. San José, retablo de san José, Sagrario Metropolitano



Vista frontal entera



Vista posterior entera

Fig. 45. San José, retablo mayor, Iglesia de San José



Vista frontal


Acercamiento a la cabeza


Detalle del Niño Jesús

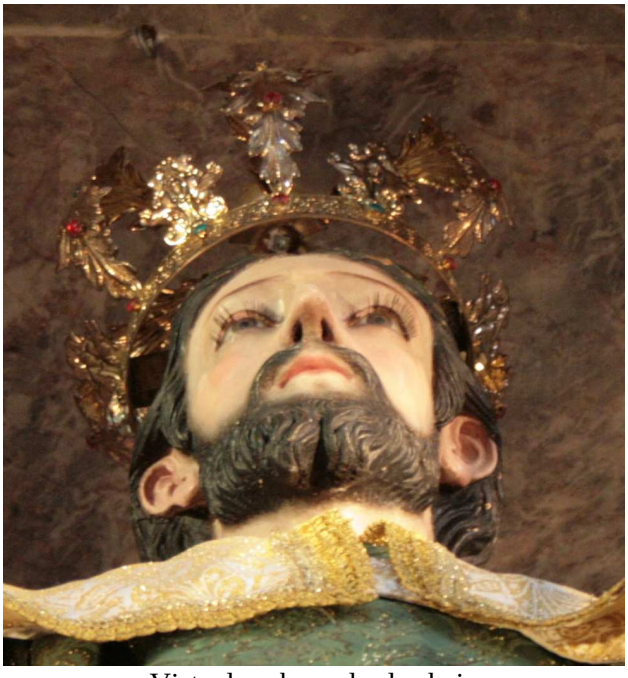
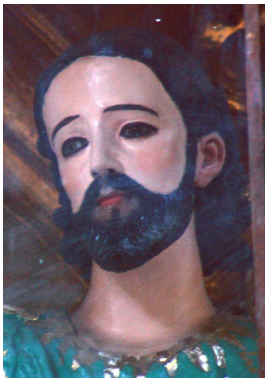

Vista de cabeza desde abajo

Fig. 46. Sagrada Familia, retablo de la Sagrada Familia, Iglesia de San José



Vista frontal



Acercamiento a la cabeza de san José



Acercamiento al Niño Jesús

Fig. 47. San Juan Nepomuceno, retablo de san Juan Nepomuceno, Iglesia de San José



Vista entera



Perfil izquierdo

Fig. 48 y 49. Moisés (izq.) y la Religión (der.), capilla de Jesús Nazareno, Iglesia de San José



Vista frontal



Vista frontal

Fig. 50. Los cuatro Evangelistas, capilla de Jesús Nazareno, Iglesia de San José



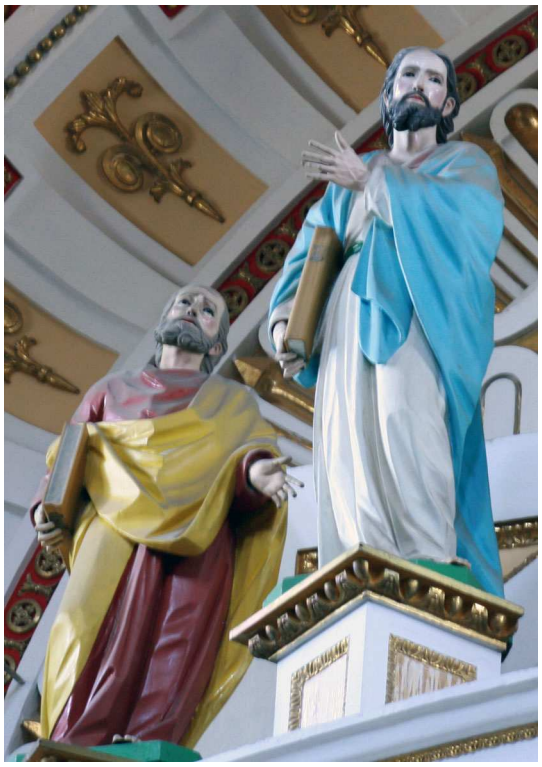




Fig. 51 y 52. San Juan y María Magdalena, capilla de Jesús Nazareno, Iglesia de San José



Vista frontal



Vista frontal

Fig. 53. Madre Santísima de la Piedad y el Mayor Dolor, capilla de Jesús Nazareno, Iglesia de San José



Vista frontal desde abajo

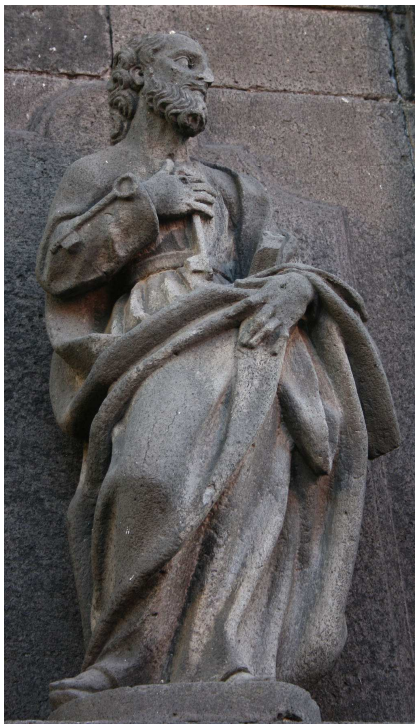


Vista frontal



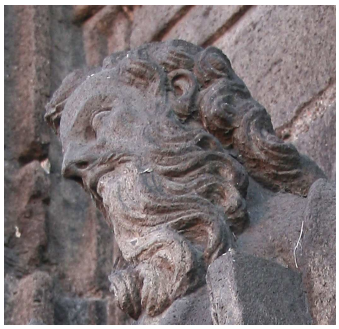
Detalles de rostro y manos

Fig. 54 y 55. San Pedro (izq.) y san Pablo (der.), fachada de la Iglesia de La Luz



Vista entera





Acercamiento a las cabezas



Vista entera

Fig. 56. San José, Iglesia de La Luz



Vista entera



Busto

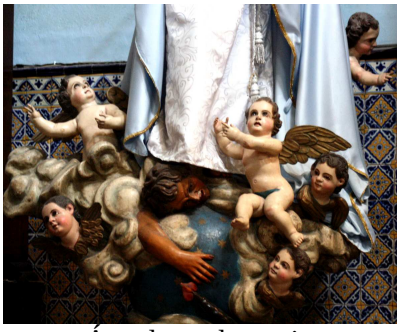
Fig. 57. Inmaculada, crucero, Iglesia de San Cristóbal



Vista frontal



Acercamiento al rostro



Ángeles y demonio

Fig. 58. San Cristóbal, sotocoro, Iglesia de San Cristóbal



Vista frontal



Busto



Acercamiento a la mano



Detalle del estofado

Fig. 59. San José, crucero, Iglesia de San Cristóbal



Vista frontal



Acercamiento

Fig. 60. San Francisco, crucero, Iglesia de San Cristóbal



Vista frontal


Acercamiento

Fig. 61. San Pedro de Alcántara, capilla de Santa Bárbara, Iglesia de San Antonio


Vista frontal


Perfil izquierdo


Acercamiento a la cabeza

Fig. 62. Inmaculada, retablo mayor, Iglesia de San Antonio



Vista frontal



Perfil izquierdo



Ángeles y demonio

Fig. 63. San Pascual Bailón, capilla de Santa Bárbara, Iglesia de San Antonio



Vista frontal



Acercamiento a la cabeza

Fig. 64. San Antonio de Padua, retablo mayor, Iglesia de San Antonio



Vista frontal



Perfil izquierdo



Mano izquierda

Fig. 65. San Francisco, retablo mayor, Iglesia de San Antonio



Vista frontal



Busto

Fig. 66. Escultura femenina (Santa Bárbara), capilla de santa Bárbara, Iglesia de San Antonio



Vista frontal



Acercamiento

Fig. 67. Virgen de la Consolación, crucero, Iglesia de San Agustín



Vista frontal



Acercamiento a la cabeza

Fig. 68. San Agustín, presbiterio, Iglesia de San Agustín



Vista entera



Acercamiento

Fig. 69. San Felipe Neri, presbiterio, La Concordia



Busto



Acercamiento

Fig. 70. Virgen del Carmen, retablo mayor, Iglesia de El Carmen



Vista entera



Acercamiento



Detalle del maniquí



Fotografía antigua

Fig. 71. San José, crucero, Iglesia de El Carmen



Vista entera



Acercamiento

Fig. 72 y 73. San Juan de la Cruz, capilla de San Juan de la Cruz (izq) y santa Teresa de Jesús, capilla de Santa Teresa (der.), Iglesia de El Carmen



Acercamiento



Vista frontal

Fig. 74 y 75. San Ángel (izq.) y Carmelita (der.), capilla de santa Teresa, Iglesia de El Carmen





Fig. 76. Dolorosa, capilla de santa Teresa, Iglesia de El Carmen



Vista entera



Acercamiento a al cabeza

Fig. 77. San Elías, Iglesia de El Carmen



Vista entera



Perfil derecho

Fig. 78. Dolorosa, Iglesia de San Francisco



Busto



Acercamiento a la cabeza

Fig. 79. San Juan, presbiterio, Iglesia de San Francisco

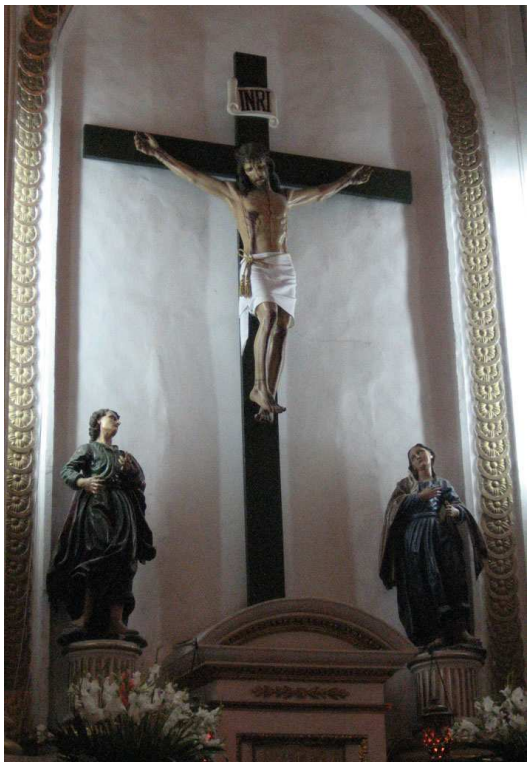




Fig. 80 y 81. María Magdalena (izq.), presbiterio (izq.) y san Pascual Bailón (der.), capilla del beato Aparicio, Iglesia de San Francisco





Fig. 82. Esculturas de la fachada de la iglesia de San Francisco



Segundo cuerpo



Primer cuerpo

Fig. 83. Virgen de la Merced, retablo mayor, Iglesia de la Merced



Busto



Acercamiento

Fig. 84. San Joaquín, retablo mayor, Iglesia de las Capuchinas



Vista entera



Acercamiento a la cabeza

Fig. 85. Santa Ana, retablo mayor, Iglesia de las Capuchinas



Vista frontal


Acercamiento

Fig. 86. San José, Iglesia de las Capuchinas


Vista frontal


Acercamiento a rostro

Fig. 87 y 88. San Rafael (izq.) y el Ángel de la Guarda (der.), Iglesia de Santa Clara





Fig. 89 a 95. San Sebastián de Aparicio (izq. arriba) , san Bernardino (centro arriba), san Felipe de Jesús (centro arriba), san Buenaventura (der. arriba), san Juan (izq. abajo), Virgen María (centro abajo) y santa Clara (der. abajo), Iglesia de Santa Clara















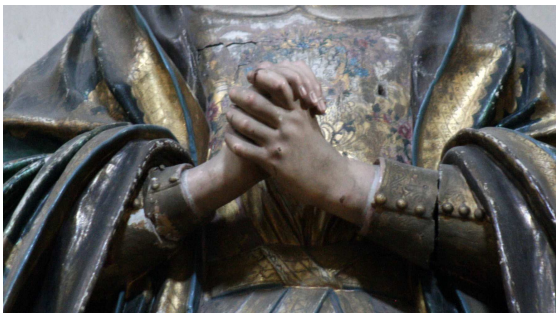
Fig. 96. Dolorosa, Iglesia de Santa Clara



Vista entera



Acercamiento al rostro



Acercamiento a las manos

Fig. 97 a 100. Santo Domingo (izq.), san Francisco (centro), san Juan Nepomuceo (centro) y san Diego de Alcalá (der.), Iglesia de Santa Clara





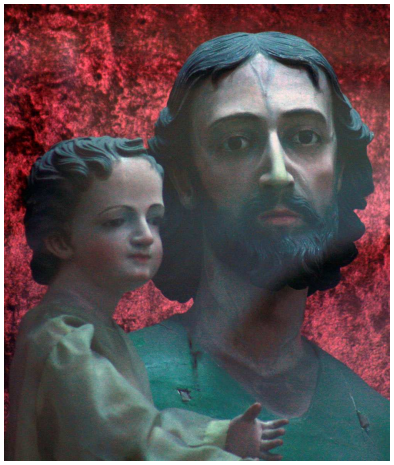




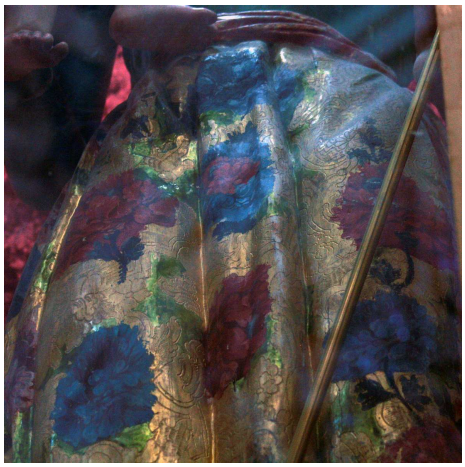
Fig. 101. San José, Iglesia de la Concepción



Vista entera



Acercamiento



Detalle del estofado

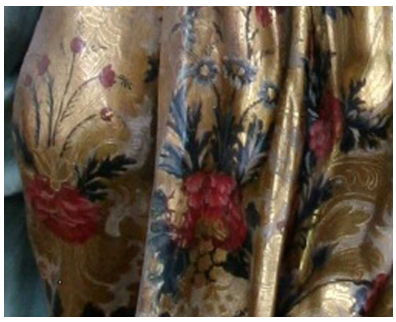
Fig. 102. Inmaculada, retablo del crucero norte, Iglesia de la Soledad



Vista frontal



Busto



Detalle del estofado

Fig. 103. Santa Ana, retablo de san José, Iglesia de la Soledad



Vista entera



Busto



Detalle del estofado

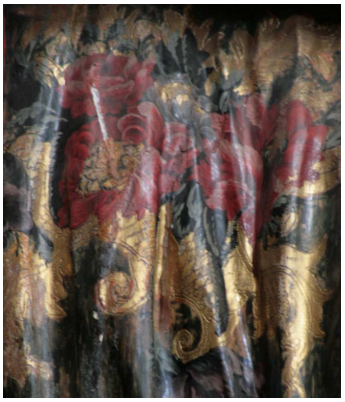
Fig. 104. San Joaquín, retablo de san José, Iglesia de la Soledad



Vista entera



Busto



Detalle del estofado

Fig. 105 y 106. Santa Teresa (izq.) y santa María Magdalena de Pazzi (der.), retablo de santa Teresa, Iglesia de la Soledad





Fig. 107. Apóstoles, Iglesia de la Soledad



Ubicados en el antiguo camarín



Disposición en la Semana Santa en el presbiterio de la iglesia

Fig. 108. San José, claustro alto del convento de Santa Teresa


Vista frontal


Vista del rostro desde abajo

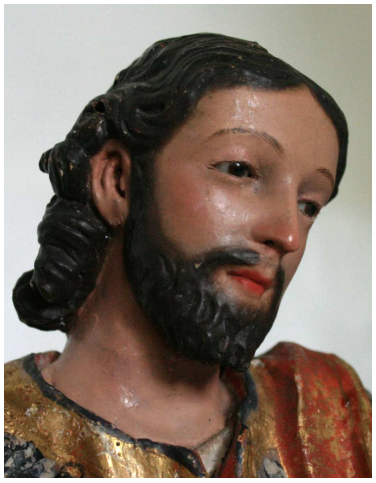

Acercamiento al rostro


Perfil del Niño


Busto del Niño

Fig. 109. San José, Museo de Arte Religioso ex convento de Santa Mónica


Vista frontal


Acercamiento a la cabeza


Detalle del estofado

Fig. 110. San Ildefonso, retablo mayor, Capilla de San Ildefonso



Vista entera

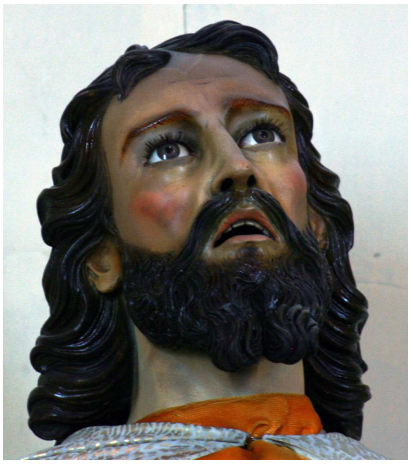


Busto

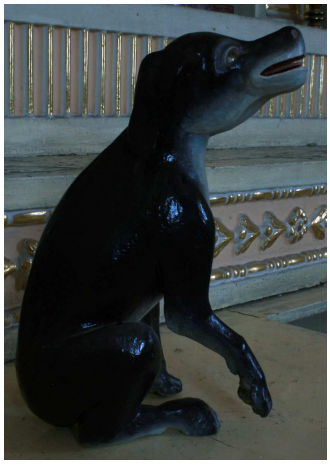
Fig. 111. San Roque, capilla de la Iglesia de San Roque



Vista entera



Acercamiento a la cabeza



Vista lateral del perro

Fig. 112. Detalle del plano de la ciudad de Puebla de 1937, Antonio Camarillo

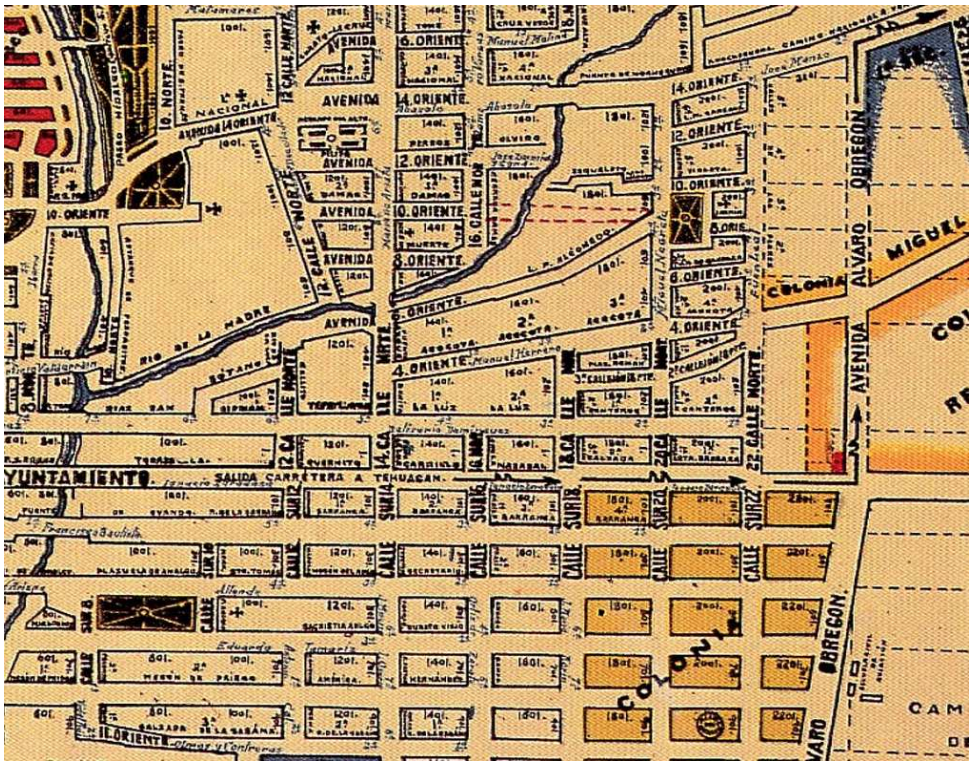


Fig. 113. Detalle del plano de la ciudad de Puebla de 1947, Espinosa y Cervantes

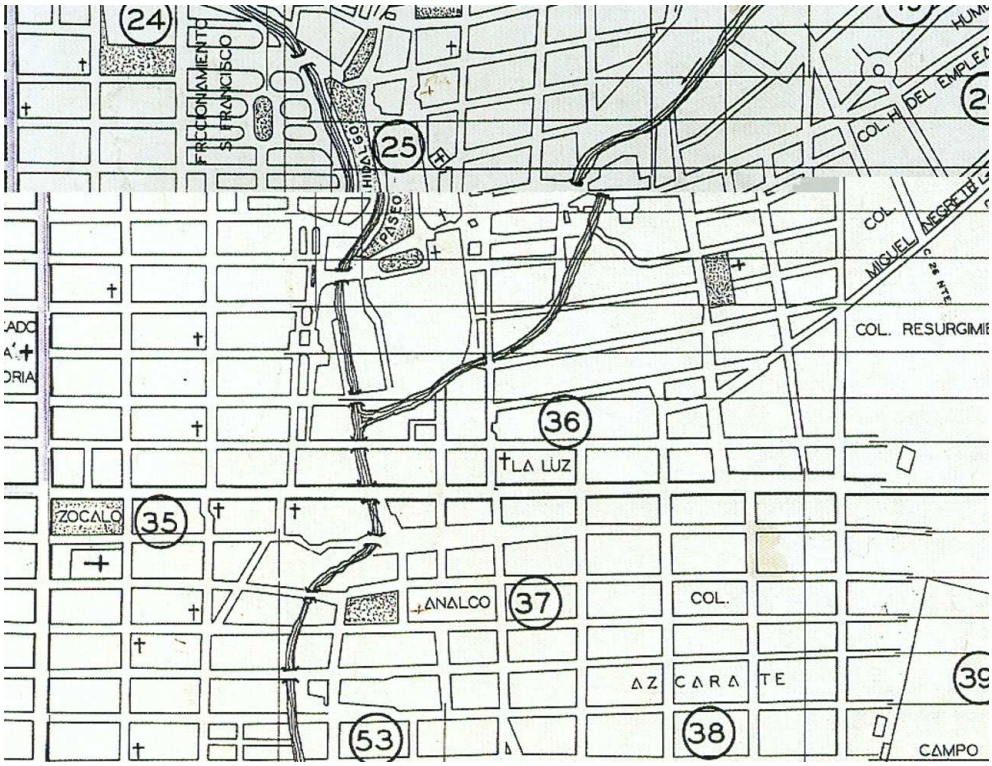
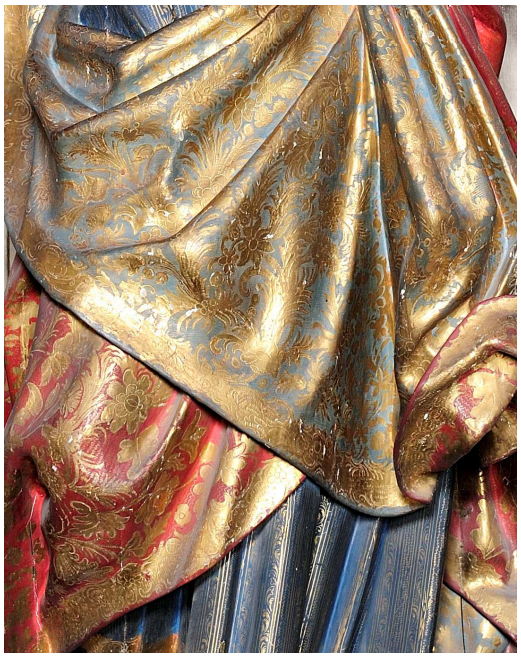


Fig. 114. Tipos de estofados empleados en el taller de los Cora



Hojarascas doradas
con picado de lustre y esgrafiado
(San Joaquín, Catedral)



Hojarascas doradas con picado de lustre
y flores a punta de pincel
(Virgen del Carmen, Iglesia de Santa Teresa)



Corladuras sobre hoja de plata
(San Cristóbal, Iglesia de San Cristóbal)



Encajes a punta de pincel
(San Nicolás Obispo, Catedral)

Fig. 115 y 116. Escultura de vestir, Acatzingo (izq.) y Virgen de la Asunción, Iglesia de san José, Tlaxcala (der.)





Fig. 117 y 118. San Joaquín (izq.) y Santa Ana (der.), presbiterio, Iglesia de Nuestra Señora de la Merced, Oaxaca





Fig. 119. Inmaculada, Iglesia de Santa Catalina, Tacoronte, Tenerife



Vista frontal



Detalle

Fig. 120. San José, Las Palmas, Gran Canaria



Vista frontal



Detalle del estofado

Fig. 121. San José, Iglesia de Santa Catalina, Tacoronte, Tenerife



Vista frontal



Busto

Fig. 122. Esculturas en el retablo mayor, Iglesia de San Juan de Dios



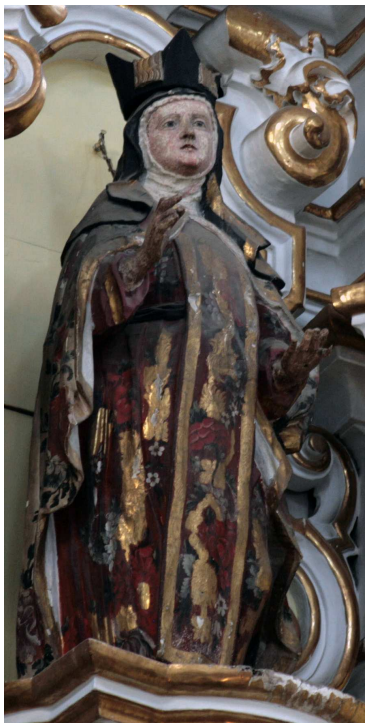


Fig. 123. Esculturas en el retablo de la Virgen del Rosario (izq. y centro) y en el actual retablo de la Inmaculada (der.), Iglesia de Santa Catalina



Fig. 124 y 125. San José (izq.) y san Joaquín (der.), retablo de la Virgen del Socorro, Iglesia de Santa Catalina



Fig. 126 y 127. Inmaculada (izq.) y santa Ana (?) (der.), retablo mayor, Tochtepec

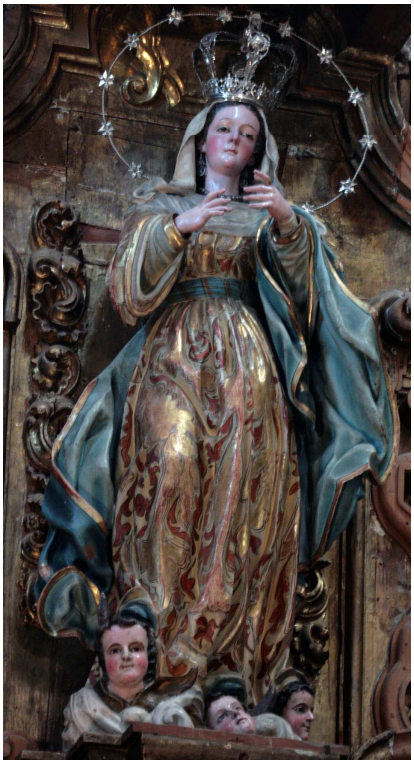




Fig. 128 y 129. Santa Ana (?) (izq.), retablo mayor, y escultura femenina (der.), retablo del Nazareno, Tochtepec





Fig. 130. San Pedro, nave de la iglesia, Tochtepec



Vista entera





Detalles del estofado

Fig. 131 y 132. Virgen María (izq.) y san Juan (der.), retablo de la Crucifixión, Iglesia de San José



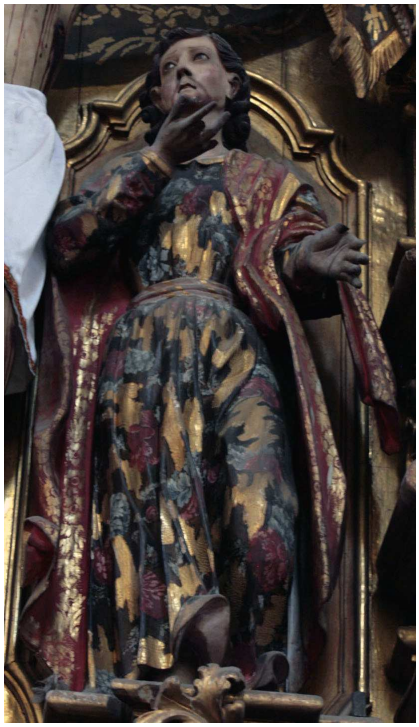


Fig. 133 y 134. Relieve de san Lucas (izq.), retablo mayor, Tochtepec, y detalle del estofado de María Magdalena (der.), retablo de María Magdalena, Iglesia de Santo Domingo





APÉNDICE DOCUMENTAL

I. Nómina de los retablistas activos durante el siglo XVI y XVII en Puebla (originarios de ahí o de otros lugares), según la historiografía del siglo XX

II. Nómina de carpinteros, escultores, ensambladores, talladores, pintores y doradores registrados en los padrones de barrio del siglo XVIII

III. Nómina de maestros pintores y doradores en la documentación notarial entre los años 1750 a 1799

IV. Nómina de maestros de los oficios de la madera relacionados con retablos y esculturas, en la documentación notarial entre los años 1750 a 1799

V. Nómina de maestros que ejercen oficios de dos gremios distintos, en la documentación notarial entre los años 1750 a 1799

VI. Tabla de esculturas en las iglesias poblanas atribuidas al taller de los Cora a lo largo de la historiografía

VII. Transcripciones:

   a. Poder para testar de Francisco Antonio Villegas Cora
   b. Testamento de José Villegas Cora
   c. Testamento de Juan Manuel Villegas Cora
   d. Carta de aprendiz con Antonio Marcelino Villegas Cora

VIII. Catálogo de firmas de los escultores y doradores Cora, así como de familiares

IX. Nota autógrafa de José Villegas Cora al escribano Juan Fausto Montes de Oca

I. Nómina de los retablistas activos durante el siglo XVI y XVII en Puebla (originarios de ahí o de otros lugares), según la historiografía del siglo XX

Nota: Algunos artistas se repiten, dado que son mencionados en diferentes publicaciones. Entre paréntesis se proporciona la actividad que aparece en la fuente, por lo tanto hay artistas a quienes se les asignan diferentes actividades según la publicación en que se nombran.

Diego Angulo en *Historia del arte hispanoamericano, Tomo II,* 1950.	**Manuel Toussaint en *El arte colonial en México,* 1948 y *La catedral y las iglesias de Puebla,* 1954.**	**Efraín Castro Morales, en los comentarios a *Historia de Puebla* de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, 1962.**	**Guillermo Tovar de Teresa, en *México barroco,* 1981 y *Renacimiento en México. Artistas y retablos,* 1982.**	**Consuelo Maquívar, en "Escultura y retablos del s. XVI-XVII" en: *Historia del Arte mexicano,* 1982-1986.**	**Efraín Castro Morales, en los comentarios al *Álbum artístico* de Bernardo Olivares, 1986.**	**Montserrat Galí Boadella, en "La catedral de Puebla. Punto de encuentro de la escultura. Siglos XVII-XIX ", en *El mundo de las catedrales novohispanas,* 2002.**
		Juan Acencio (dorador)				
		Lorenzo de Adel (cantero)				Lorenzo del Adel (cantero)
		Juan Andrés (ensamblador)				
Luis de Arciniega (ensamblador)						
Juan de Arrúe (escultor)	Juan Arrúe (ensamblador)	Juan de Arrúe (pintor y dorador)		Juan de Arrúe (retablista)		
		Juan Bautista (ensamblador),				
		Pedro de Brizuela (escultor)	Pedro de Brizuelo (escultor)	Pedro de Brizuela (retablista)		
		Sebastián Cabrera (escultor)				

	Diego de Cárcamo (escultor)	Diego de Cárcamo (ensamblador)				Diego de Cárcamo (escultor y tallador)
		Juan del Castillo Marchena (dorador)				
		Juan de Cejalvo (dorador)	Juan de Cejalvo (dorador, ensamblador, escultor)		Juan de Cejalvo (dorador)	Juan de Cejalvo (dorador)
		Mateo de la Cruz (dorador)				
						Tomás de la Cruz (ensamblador?)
		José de Cuéllar (dorador)				José de Cuéllar (dorador e imaginero)
		Nicolás de Cuellar (dorador)				Nicolás Cuéllar (dorador),
						Cosme Damián (tallador)
						Juan Bautista Delgado (dorador)
		Antonio Flores (ensamblador y tallador)				
	Diego de Folco (escultor)	Diego de Folco/Folch (escultor)				Diego Folch/Diego de Folco (escultor en madera y piedra)
		Francisco de la Gándara Hermosa	Francisco de la Gándara Hermosa (ensamblador,			Francisco de la Gándara (ensamblador)

		(escultor)	escultor)			
		Lázaro García (ensamblador)				
	Pedro García Ferrer (arquitecto, escultor, pintor)	Pedro García Ferrer (pintor)				Pedro García Ferrer (retablista)
		Esteban Gutiérrez de Villaseñor (escultor y ensamblador)				Esteban Gutiérrez (escultor y ensamblador)
						Francisco Hidalgo (escultor?)
			Juan de Illescas (escultor)			
	Lucas (retablista)					
		Antonio de Luque (dorador)				
	Pedro Maldonado (retablista)	Pedro Maldonado (ensamblador)				
		Jaime Marcal (sillería de coro)				
		Diego Marín (pintor y escultor)			Diego Marín (escultor)	
						Domingo Márquez (escultor)
						Diego Martín (escultor?)
Lucas Méndez (escultor)	Lucas Méndez (retablista)	Lucas Méndez (escultor)	Lucas Méndez (escultor)			Lucas Méndez (retablista)

		Cristóbal de Melgarejo (ensamblador)				Cristobal de Melgarejo (ensamblador)
		José Jacinto de Mora (escultor)				Joseph Jacinto de la Mora (ensamblador)
			Pedro Montero (retablista)			
		Juan de Mora (escultor)				
			Juan de Mota (ensamblador)			
		Juan Moya (carpintero)				
		Jacinto Nadal y del Lubet (dorador)				
		Lucas Nieto (dorador)				
Gaspar Nuñez Delgado (escultor)						
		Francisco Ortiz (ensamblador)				
		Andrés Pablo (ensamblador)			Andrés Pablo (escultor)	
						Juan de San Pablo/Juan Pablo (ensamblador?)
		Antonio Pérez (dorador)				Antonio Pérez (dorador)
	Francisco de Pinto (escultor)	Francisco Martín Pinto (arquitecto)				Francisco Martín Pinto (arquitecto y escultor)
	Laureano Ramírez (retablista)					

			Pedro de Requena (escultor)	Pedro de Requena (imaginero)		
		Felipe Rodríguez (escultor)				
		Diego Ruiz de Mendiola (batihoja)				
		Juan Salguero Sayavedra/ Saavedra (escultor)	Salguero Saavedra (escultor)		Juan Salguero Saavedra (escultor)	
	Fernández de Sandrea o Sandreda (escultor)					
		Diego de los Santos (escultor				Diego de los Santos (ensamblador)
Juan de Sole González (escultor en piedra)	Juan de Sole González (escultor en piedra)					
	Adrián Suster	Adrián Substar (escultor)	Adrian Suster (ensamblador)			
		Manuel de Tapia (escultor)				
		Pedro Terrer (sillería de coro)				
			Nicolás de Tejeda Guzmán (retablista)	Nicolás de Texeda (retablista)		
		Juan Tinoco (escultor)				
		Francisco de la Torre (dorador)				Francisco de la Torre (dorador)
						Juan de la Torre

						(dorador)
		Alonso de la Vega (escultor)				
		Juan Roldán de la Vega (escultor)				
		Nicolás de Vergara (escultor y ensamblador)				
		José Ximénez (ensamblador)				
		Jusephe Ximénez (ensamblador)				

II. Nómina de carpinteros, escultores, ensambladores, talladores, pintores y doradores registrados en los padrones de barrio del siglo XVIII

Nota: Cuando fue posible se proporcionó la calle actual como referencia a la ubicación de la vivienda, en base al libro *Las calles de Puebla* de Hugo Leicht.

PADRÓN DE 1720

Carpinteros

Nombre	Casta y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Domingo Díaz Arujeque	Español	Gertrudis de Herrera, española	Dos hijos pequeños	7ª cuadra	-
Leonardo García	Español	Gertrudis de Guadalajara	Dos hijas doncellas	Calle de las cruces a dar al hospital de convalecientes de Ntra. Sra. de Bethel, 1ª cuadra	Calle de Belén: 4 Poniente 500
Roque Pérez	?	Soltero (?)	-	Calle de las cruces a dar al hospital de convalecientes de Ntra. Sra. de Bethel, 2ª cuadra	Calle de Belén: 4 Poniente 500
Nicolás de Celis	Español	Dominga de San Miguel, española	Tres nietas doncellas	Calle de las cruces a dar al hospital de convalecientes de Ntra. Sra. de Bethel, 3ª cuadra	Calle de Belén: 4 Poniente 500
Miguel Ortiz	Mestizo	Gerónima Ortiz, mestiza	*Dos hijos grandes solteros del mismo oficio*	Calle del Colixeo, 5ª cuadra	6 Norte 600
Joseph de San Matheo	?	Viudo	Manuel Pacheco	6ª cuadra de Bethelen	Calle de Belén: 4 Poniente 500
Roque Soriano	Español	María Zenteno, española	Dos hijas doncellas	De Bethelen, 7ª cuadra	Calle de Belén: 4 Poniente 500
Diego Díaz Trujeque	Español	Josepha García	-	Calle que baja del ojo de San Pablo para los mesones, 2ª cuadra	11 Norte 400-800

Augustín de Campos	Español	María de Silba, española	Dos hijos	Calle que baja del ojo de San Pablo para los mesones, 3ª cuadra	11 Norte 400-800
Joseph García Serrano	Español	María Manses, española	Hija pequeña	Calle que baja del ojo de San Pablo para los mesones, 4ª cuadra	11 Norte 400-800
Joseph Barrientos	Español	María de la Encarnación	Cuatro hijos	Calle que baja del ojo de San Pablo para los mesones, 8ª cuadra	11 Norte 400-800
Joseph Pérez de Aragón	Pardo libre	Juana María, parda libre	-	Calle que baja del ojo de San Pablo para los mesones, 8ª cuadra, casa grande	11 Norte 400-800
Miguel Sánchez (carpintero y ebanista)	Español	Rosa Mazarrón	Seis hijos	Calle que baja del puente del Hospital de las Bubas derecha de la puerta reglar del colegio de San Ildefonso, 3ª cuadra	Entre 2 Oriente 1000 y 2 Poniente 700
Diego García	Español	María de Guadalupe	Dos hijas doncellas	Calle que baja del puente del Hospital de las Bubas derecha de la puerta reglar del colegio de San Ildefonso, 3ª cuadra	Entre 2 Oriente 1000 y 2 Poniente 700
Joseph del Castillo	Pardo	Soltero	-	Calle que baja del puente del Hospital de las Bubas derecha de la puerta reglar del colegio de San Ildefonso, 4ª cuadra	Entre 2 Oriente 1000 y 2 Poniente 700
Miguel de Rivera	Pardo libre	Josepha de la Cruz, parda libre	*Un hijo grande carpintero* y una hija	Calle que baja del puente del Hospital de las Bubas derecha de la puerta reglar del colegio de San Ildefonso, 7ª cuadra	Entre 2 Oriente 1000 y 2 Poniente 700

Escultor

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Juan de los Santos	Mestizo	Antonia Josepha, mestiza	Dos hijos, uno grande y otro pequeño	5ª cuadra	-

Pintor

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Raphael de la Peña	Español	Rosa de Vallecillo, española	Cinco hijos pequeños y *un aprendiz: Martín de la Concepción, español, 15*	Calle que baja del ojo de San Pablo para los mesones, 6ª cuadra	11 Norte 400-800

Doradores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Manuel de Sepúlveda	Español	Francisca Guerrero, española	Tres hijos pequeños, María Guerrero, doncella	3ª cuadra	-
Juan Joseph Mira	Pardo libre	Soltero	Madre: Francisca Peinoso, viuda, con otro hijo Pantaleón Bravo, sastre y Juana Bravo, parda libre, doncella	Calle del Colixeo, 4ª cuadra	4 Poniente 100
Diego Cano	Español	Soltero	-	Calle que baja del ojo de San Pablo para los mesones, 3ª cuadra	11 Norte 400-800
Carlos Antonio de Serna	Español	Manuela de Betancur	-	Calle que baja del puente del Hospital de las Bubas derecha de la puerta reglar del colegio de San Ildefonso, 5ª cuadra	Entre 2 Oriente 1000 y 2 Poniente 700

PADRÓN DEL CURATO DE SAN JOSÉ 1773

Carpinteros

Nombre	Casta y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Joseph Prieto	Pardo, 24	Juana Gertrudis	Un hijo pequeño	Calle de Chiguagua, 22	10 Oriente 200

Anastacio Antonio	Pardo, 40	María Antonia de Vaca	Dos hijos menores	Calle del orno del vidrio viejo, 31	10 Oriente 1
Antonio Ballejos	Mestizo, 46	Ana María Castellano	Dos hijos pequeños	Calle del orno del vidrio viejo, 21	10 Oriente 1
Estevan José Feniz	Castizo, 34	Margarita Josefa de Huerto, difunta	Huérfana pequeña	Cuadra de San Luiz que sube para la Merced, 22	Calle de San Luis: 5 de mayo 800
José Joaquín Galicia	Español, 23	Claudia Josefa Fenix	Sin hijos	Cuadra de San Luiz que sube para la Merced, 22	Calle de San Luis: 5 de mayo 800
Mariano Sandoval	Español, 40	Ana Gertrudis de Arellano	5 hijos menores	Calle de las Viudas, 3	Posiblemente 7 Norte 1400
Marcelo Torrejon	Español, 30	María Josepha Priego	Sin hijos	Calle de las Casas de el Marquez, 10	4 Norte 1200-1600
Juan Micacio Sisneros	Español, 60	María Aguilar	Dos hijas doncellas	Calle real de Señor San José, 13	2 Norte 1600-1000
José Palacios	Español, 45	Juana Muños	Un hijo menor	Calle de la Carcaña, 13	2 Norte 1200
José Luiz Sanches	Español, 45	Josefa Ledesma	Una hija doncella	Calle del Themascal de la Calle Real, 17	2 Norte 1400
Christoval de Huerto	Español, 50	Juana de Cova, difunta	Sin hijos	Calle de la Parrochia de Señor San José, 19	2 Norte 1600
Miguel Ábrego	Español, 35	Juana Luisa de la Encarnación	Sin hijos	Calle de la Alcantarilla de San Luis, 17	5 de Mayo 1000
Josef Tamallo	Español, 24	Ignacia Gerónima	Dos hijos menores	Calle de Bolaños, 4	3 Norte 1000

Francisco Sevastian	Indio	María de la Luz	Una hija doncella	Calle de Bolaños, 3 y 4	3 Norte 1000
Josef Contreras	Español, 18	María de la Luz	Dos hijos menores	Calle del Arco de la Merced, 9	5 Norte 1200
Manuel Sisneros	Español, 25	María de Vega	Sin hijos	Calle de los Carros, 16	12 Poniente 1
Manuel Pacheco	Mestizo, 30	María Garnica	Sin hijos	Calle de los Carros, 16	12 Poniente 1
Joaquín Castillo	Español, 51	Ana Pols	Cuatro hijos menores	Calle de los Carros, 41 y 42	12 Poniente 1
Joaquín Pelegrina	Castizo, 25	María de la Luz	Un hijo menor	Calle de la Merced, 3	5 Norte 1000
Josef Miguel Sisnerno	Español, 30	María Romero	Cuatro hijos menores	Calle de los Gallos, 4	6 Poniente 300
Salvador de Mesa	Mestizo, 46	Juana María Granillo	Una hija doncella	Calle de los Gallos, 5	6 Poniente 300
Josef Mariano Colón	Pardo, 31	Rosalia Olazava	Dos hijos menores y una hermana doncella	Calle de las Bentans, 12	Calle de las Ventanas: 12 Poniente 500
Josef Mariano	Mestizo, 20	María Manuela Soria	Un hijo menor	Calle de la puerta falsa de los gallos, 25	20 Norte 1-200 o 14 Poniente 100
Juan Sandoval	Mestizo, 23	Theresa Carrillo	Dos hijos menores	Calle de la puerta falsa de los gallos, 32	20 Norte 1-200 o 14 Poniente 100
Josef Rojas	Indio	India	Dos hijos menores	Calle del Arco grande, 6	14 Poniente 500

Josef Leandro Grijalva	Pardo, 25	Anna Castro	Un hijo menor	Calle de la Cholulteca, 19	16 Oriente 200
Bernabé Miranda	20	Soltero	Padres: Diego Miranda, difunto, María Telles, mestiza	Calle del costado de Sn Juan de Dios, 7	16 Oriente 1
Josef Sandoval	Mestizo, 25	Theresa Serrano	Tres hijos menores	Calle de San Juan de Dios, 3	5 de Mayo 1400
Juan Ballesteros	Español, 56	Francisca Sacarias	Una hija doncella, tres menores	Calle de la puerta falsa de San Juan de Dios, 3	18 Oriente 1
Felipe Thorres	Español, 50	Josefa Monjaras	Sin hijos	Calle de la puerta falsa de San Juan de Dios, 7	18 Oriente 1
Nicolaz Berruecos	Español, 40	Josefa Fernández	Sin hijos	Calle de la puerta falsa de San Juan de Dios, 22	18 Oriente 1
Juan Miguel Peres	Mestizo, 38	María Sanches, difunta	Un hijo menor	Calle del Temascal de Galban, 17	-
Josef de Castro	Castizo, 48	Anna Cavrera	Tres hijas doncellas	Calle de la puerta falsa de San Antonio, 4	24 Oriente 1
Manuel de Thorres	Español, 16	María Gonzales	Un hijo menor	Calle de la Rinconada, 6	Posiblemente 12 Norte 200

Escultores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Mathías Elías	Indio, 50	María de la Concepción	Sin hijos	Plasuela de dho Molino, 16	Probablemente el molino de San Antonio cerca de la plazuela de los mártires de Tacubaya, 3 Norte 2400 y 24 Poniente

					100
Matheo Thorres	Castizo, 58	Casilda Encarnación Encarnación	*Josef Antonio, soltero, 28, Josef Domingo, soltero, 18, mismo oficio*	Calle de la Merced, 3	5 Norte 1000
Ignacio García	Mestizo, 30	Gertrudis de Soto	Sin hijos	Calle de San Juan de Dios, 12	5 de Mayo 1400

Pintores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Joseph Luiz	Mestizo, 25	María Thereza, india	Una hija, 1	Calle de la Huerta, 22	10 Oriente 400
Luiz Dias	Español, 30	Juana Riva de Neyra, difunta	Sin hijos	Calle de la Carcaña, 6	2 Norte 1200
Ignacio Naxara	Español, 40	María Antonia Sisneros	Una hija doncella	Calle de la Alcantarilla de San Luis, 4	5 de Mayo 1000
Don Miguel Gerónimo Sendexas	Español, 47	Brígida Pliego	Seis hijos menores	Calle de las Recojidas, 7/8	5 de Mayo 1800
Ignacio Ortis	Castizo, 44	Soltero	-	Calle de las Recojidas, 9	5 de Mayo 1800
Josef Ortega	Mestizo, 25	Francisca Xaviera	Una hija menor	Calle de los Carros, 18	12 Poniente 1
Josef Antonio Sosa	Pardo, 22	Anna Romero	Un hijo menor	Calle de los Carros, 35	12 Poniente 1
Salbador Nañes	Español, 30	Josefa Villafaña	-	Calle del Petatillo, 30	14 Oriente 1
Miguel Castillo	Español, 74	María Loaeza	*Francisco, 36, soltero, pintor, Josef Miguel, 22, soltero, pintor*	Calle del Costado de San Juan de Dios, 13	16 Oriente 1
Juan Camarillo	Español, 51	Rosa Muños	Tres hijas doncellas, un hijo menor	Esquina de la Portada, 9	18 Oriente 200
Josef Francisco Gonzales	Español, 30	Gertrudis Encinos	-	Calle de la casa del pueblo, 10	-

Doradores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Hilario Cano	Español, 60	Michaela	-	Plasuela de dho Molino, 16	Probablemente el molino de San Antonio cerca de la plazuela de los mártires de Tacubaya, 3 Norte 2400 y 24 Poniente 100
Francisco Miguel	-	María de la Encarnación	Una hija menor, un huérfano Joseph Polonio, menor de 15 Padres: Juan del Carmen, indio cacique de más de 50 años, Francisca Román, mestiza	Calle de Chiguagua, 23	10 Oriente 200
Antonio Joaquín Castillo	Español, 34	Manuela Torija	Tres hijos menores, una huérfana Francisca, doncella	Calle del Themascal de la Calle Real, 17	2 Norte 1400
Nicolás Thorres	40	María Loaesa	-	Calle de la Alcantarilla de San Luis, 6	5 de Mayo 1000

PADRÓN DEL CURATO DEL SANTO ÁNGEL 1773

Carpinteros

Nombre	Casta y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Joseph Antonio Gutierres	Castizo, 22	Josepha Ygnacia Lopes, mestiza, 20	Francisco, 9, Ygnacio, 7, Antonio, 8, María Josepha, al pecho	Calle de la sacristía arriba, 33 y 34	7 Oriente 1200
Josef Julián Mendosa	Mestizo, 21	Ana María, mestiza, 27	Joseph Ygnacio, 4, Manuel Esteban, 3	Calle de Santo Tomás, 7	5 Oriente 1000
Pedro Escovar	Mestizo, 30	María Marsela Chaves, española, 32	Joseph Nicolas, 12, Joseph Christoval, 1, Maria Dominga, 11, María	Calle de Joseph de Santa María, 7	14 Sur 100

			Eustachia, 7, Maria Ygnacia, 5		
Joseph Garnica	Mestizo, 32	María Antonia Basan, española, 30	María Antonia, 9, Josepha Gertrudis, 12	Calle de Joseph de Santa María, 7	14 Sur 100
Juan Gomes	Español, 24, ausente de la ciudad	-	-	Calle de el Puente de el Mesón de Tepetlapa, 31	Mesón de Tepetlapa: 2 Oriente 1000
Julián Beristain	Español, 62	Ana de Meza, española, 40	Sin hijos	Calle que mira a la Cruz del Milagro, 13	10 Oriente 1800
Joseph Rafael Hernández	Indio cacique, 50	Catharina Peres, india cacique, 4 [sic]	Francisco, 22, soltero, ensamblador, Matheo, 18, soltero, sastre, María de la Luz, 10	Callejón de la Plasuela de los Gallos, 2	-
Luiz Fernando	Indio tributario, 40	María Gertrudis, india tributaria, 38	Marcelo Narciso, 14, tres hijos menores	Calle de Antonio Vacilio, 3	20 Norte 1200

Escultores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Joseph Alexo del Carmen	Mestizo, 30	María Thomasa, mesitza, 25	Joseph Mariano, 8, María Eligia, 7, María Manuela, 3	Calle segunda de Cayetano López, 5	3 Oriente 1000-1600
Juan Antonio de Olmedo	Indio cacique, 40	Juana Felipa Suárez de Mena, indio cacique, 41	Juan Germán, 11, Joseph Mariano, 9	Calle de Ntra. Sra. de la Luz, 7/8/9	2 Oriente 1400
Juan Victoriano	25	-	Padres: Juan Cilberio, indio tributario, mamonero, 49, Petrona de San Pablo, india tributaria, 40	Calle de Ntra. Sra. de la Luz, 20	2 Oriente 1400
Joseph Villegas de Cora	Mestizo, más de 50	María Manuela de Vargas, española, 48	Joseph Joaquín, 17, María, 20, Paula, 19, Rosa, 18, doncellas	Calle de Ntra. Sra. de la Luz, 22/23	2 Oriente 1400
Joseph Lásaro [Hernández]	Mestizo, 12	Madre: María de la Encarnación Galán	Padre difunto: Patricio Antonio Hernández	Calle de el Cocote, 27	4 Oriente 1400-2000
Antonio	Indio	Anastacia Isanel,	-	Calle de el	4 Oriente 1400-

Crespín	tributario, 55	india tributaria		Cocote, 29	2000
Joseph Felipe Villegas	Castizo, 25	Petrona Josepha Ortega, mestiza, 20	Joseph Roque, 5, Gertrudis Josepha, 2, María del Rosario, al pecho, dos huérfanos: Joseph, al pecho, Bárbara Antonia, 8	Calle de el Cocote, 30	4 Oriente 1400-2000
Felipe Florentín	Indio tributario, 40	Ignacia Isanel, india tribut., 38	Felipe de Jesús, 14, Estefanía Dominga, 18, doncella	Calle segunda de el Cocote, 12	4 Oriente 1400-2000
Antonio Villegas de Cora	Mestizo, 60	Soltero	Vive con: Antonio Villegas de Cora, Mestizo, 45, casado con María de la Asunción Garnica, española, 36, hijos: *Joseph Antonio, 16, escultor,* María Josepha, 14, María de la Trinidad, 10, doncellas, *un aprendiz Joseph de Santa Isabel mestizo, 12*	Calle que mira para la puerta de la Iglesia, 6/7/8	8 Oriente entre 12 y 20 Norte

Ensamblador

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Francisco Hernández	22	Soltero	Padres: Joseph Rafael Hernández, cacique, 50, carpintero, Catharina Peres, cacique, 4 [sic]	Callejón de la Plasuela de los Gallos, 2	-

Tallador

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Atanacio Joseph de Mendosa	Indio tributario, 55	Petrona de los Santos Robles, mestiza, 56	-	Calle derecha del Puente de Asquen, 7/8	14 Norte 400

Pintor

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Joseph Joaquín Sánchez de Lechuga	Español, 40	María Josepha Fernández de Lara, difunta	Dos hijas	Calle de Domingo Antonio el cajonero, 27	2 Oriente 1200

Doradores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Francisco Antonio Olivares	Español, 34	María Francisca de Rosas, mulata, 35	María Gertrudis, 4	Calle de García/Mesón del Pliego, 36	9 Oriente 800-1000
Joseph Vicente Benito	Indio tributario, 60	María de la Concepción, india tributaria, más de 30	María del Loreto, 5	Calle de la sacristía arriba,2	7 Oriente 1200
Bartolomé Ruiz Morales	Español, 56	Ana de Leyba, española, 40	Ygnacio, 12, Miguel, 10, Manuel, 5, María Gertrudis, 15, doncella	Calle de Morales, 12	5 Oriente 1400
Simón de Castro	Castizo, más de 40	María Dominga, 30	-	Calle de Domingo Antonio el cajonero, 2	2 Oriente 1200
Joseph Andrés Ximénez	20	Juana Barbara Mendosa, mestiza, 18	Un hijo menor. Padre: Juan Gerbacio Silbestre, indio tribut., carnicero, más de 60	Calle de el Cocote, 24/25	4 Oriente 1400-2000
Joseph Joaquín	Indio tributario, 24	Soltero	-	Calle de el Cocote, 29	4 Oriente 1400-2000
Joachín Joseph Montealegre	Indio cacique, 60	María Manuela de Aragón, india cacique, 50	-	Calle segunda de el Cocote, 19	4 Oriente 1400-2000

PADRÓN DEL SANTO ÁNGEL 1790

Carpinteros

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda
Joseph Antonio Pillo	Mestizo, 40	Rita Bazán, mestiza, 25	Una hija casada que vive por separado	Quadro 1
Diego Tenorio	Mestizo, 60	Josefa Tiburcia, mestiza, 40	Un varón de 9, dos mujeres de 24 y 18	Quadro 17
Juan Vallejo	Español, 40	Ana Savala, española, 34	Un varón de 3, dos mujeres de 8 y 5	Quadro 18

Bernardo Sánchez	Mestizo, 30	María Victoria, española, 25	-	Quadro 23
Atanacio Herrera	Mulato, 60	María Vaca, mestiza, 50	Dos mujeres de 14 y 10	Quadro 28
Joseph Rosete	Español, 22	Gertrudis Ramírez, española, 28, natural de S. Juan de los Llanos	Un varón de 8, dos mujeres de 6 y 2	Quadro 30
Felix Escobar	Castizo, 40	Josepha Munive, castiza, 29	Un varón de 7, cinco mujeres de 16, 9, 6, 4 y 2	Quadro 30

Escultores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda
Joseph Cora	Castizo, 25	Ignacia Ortiz, española, 16	Un hijo, 1, tiene consigo a su madre, mestiza, 55, viuda	Quadro 31
Joseph Fernández	Mestizo, 36	Margarita Novas, española, 32	Cuatro varones: 10,8,6,4	Quadro 31

Ensamblador

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda
Joseph Ximénez	Indio tributario, 55	Isabel Celis, 48	Joseph Santos, indio tributario, 24, tallador, casado con María	Quadro 12

Tallador

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda
Joseph Santos [Ximénez]	Indio tributario, 24	María, india tributaria, 25	Un hijo, 2, un agregado de Tepeyahualco,12	Quadro 12

Pintores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda
Julián Aguilar, pintor de indianillas	Mestizo, 35	Antonia Sánchez, mestiza, 40	Tres hijos; un varón, 9, mujeres:	Quadro 2

			12, 5	
Miguel Berruecos	Español, 48	Ignacia León, española, 42	Tres varones: 18, 14, 6, una mujer: 13	Quadro 7
Juan Domingo	Indio tributario, 40	María del Rosario, cacique, 30	Un hijo: 3, una hija: 5, una viuda: 40	Quadro 12
Joachín Torres, pintor de Indianas	Mulato tributario, 36	María Sánchez, mestiza, 40	Dos varones: 18,10; una mujer: 5; tienen agregada a Josefa Rojas, madre de la dicha mestiza, viuda, 60	Quadro 15
Joseph Verdugo	Español, 33, natural de México	María López, natural de Balsequillo, española, 27	Un hijo,7	Quadro 22
Gordiano Carpintero, pintor de indiana	Mestizo, 24	Gertrudis Colin, mestiza, 23	Un varón: 2, dos mujeres: 5, 4; dos aprendices: un español, 13, un indio, 12	Quadro 22
Francisco García, pintor de indiana	Mestizo, 30	María Vallejo, mestiza, 21	Una hija de un año	Quadro 32

Doradores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda
Miguel Antolín	Mestizo, 36	María Lara, española, 30	Un varón, nueve meses, una mujer, 4, una criada mestiza, 8	Quadro 18
Miguel Cano	Indio tributario, 55, ausente	Juana Hernández, mestiza, 50	*Un hijo, soltero, 24, dorador*	Quadro 29
Felipe de Jesús	Indio tributario, 38	Soltero	Hermana doncella, 40, tía viuda, 50	Quadro 32

PADRÓN DE LA PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN 1790

Carpinteros

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda
José de Santa Bárbara	Indio, 36	Clara Casiana, india, 44	José Mariano, 4, José Ignacio, 3 y una sirvienta Ana Francisca, 7	Barrio de San Miguel
Andrés Ignacio	Indio, 30	María Esteban, india, 30	Petrona, 5	Barrio de San Miguel

Escultor

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Manuel José Joaquín	Indio, 24	Soltero	-	Calle de Sánchez	-

Ensambladores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
José Manuel Quintero	Mestizo, 40	Felipe Crispina, mestiza, 35	Mariano Quintero, 15, soltero, María Benita, 13	Barrio de Santiago	-
José Flores	Indio, 52	Micaela de los Ángeles Palacios, india, 45	Mariano Cristóbal, 24, soltero, José Francisco, 22, soltero, José Zeferino, 16, soltero, María de la Cruz,13, doncella, María Isabel,9, doncella; vive con ellos el hermano de José Flores, Mariano José Flores, indio, 45, soltero, dorador y un sirviente Juan Xicala, indio, 60, soltero	Barrio de Santiago	-
José Sotero	Indio tributario, 25	Feliciana Teodora Megia, india tributaria, 20	Felipa Florentina, 2, Florencia, 1	Barrio de Santiago	-
Marcos Marcelino	Indio, 35	Soltero	-	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
José de los Reyes	Indio, 16	Soltero	Padres: Alfonso Timoteo, indio, 60, zapatero; Victoriana Antonia, india, 50; hermano: *José Macedonio, 14, ensamblador*	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
José Teodoro Roldán	Indio, 30	María del Carmen, india, 28	María de los Dolores, 12, María Josefa, 10, María Clara de Jesús, 5, María Antonia, 3, José Antonio Florencio, 3, doncellas e indios todos	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
Miguel Gerónimo	Indio, 23	Soltero	-	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
Mariano	Indio, 17	Soltero	-	Calle de las	17 Poniente

Nicolás				antiguas carreras	1500-1700
José Gabriel	Indio, 12	Soltero	-	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
Tomás de Santiago	Indio, 40	María Candelaria, indio, 60	Hijastro: Hipólito Casiano, indio, 20, soltero	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
Andrés Durán	Indio, 35	Ana María, india, 22	Mariano Antonio, 3, Ana Cleta, 1	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
Lorenzo Mariano	Indio, 60	María Dolores, india, 58	*Juan de la Cruz, indio, 18, soltero, ensamblador*	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
José de Santiago	Indio, 65	María Micaela Cabello, india, 50	María Bruna, 14, doncella	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
Mariano Lazaro	Indio, 28	María Maxima, india, 26	-	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
Juan José Baptista	Indio, 28	Simona de los Santos, india, 30	Pedro José, 2; María Tomasa, 3 meses; hijos de ella del primer matrimonio (indios): José Bernardo, 10, José Narciso, 8, Alfonso, 6, María Josefa, 4	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
José Zaragoza	Indio, 28	María Guadalupe, 24	-	Calle de las carreras nuevas	17 Poniente 1500-1700
José Nolasco Roldad	Indio, 41	Soltero	Su hermana: María Dorotea, 17, doncella	Calle de las carreras nuevas	17 Poniente 1500-1700
José Palacios	Indio, 50	María Ignacia Xaviera, india, 50	Matiana Cesaria, 22, doncella; vive con ellos María de los Santos, madre del primero, viuda, 69, y María Ignacia, viuda, 70, indias	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
José Antonio	Indio, 66	María Timotea, india 56	Simona Josefa, 22, doncella	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
José Antonio Meza	Indio, 34	Sabina Antonia, india, 30	-	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
Marcelo de los Santos	Indio, 60	María de la Encarnación, india, 51	Manuel Ermenegildo, 16, soltero, albañil	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
Tomás Francisco	Indio, 34	Dionisia Casilda, mestiza, 45	*José Antonio, 18, soltero, ensamblador*, Zeferina Ignacia, 13,	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300

			doncella, José Mariano de la Presentación, 8, Tomás Francisco, 6, José del Carmen, 3, Juana Baptista, 2, todos indios		
José Zeferino	29	María Juliana, india, 26	Vive con ellos María Florentina, mestiza, madre del dicho, 58, viuda	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
Andrés López	Indio, 60	Petrona María, india, 45	-	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
José Antonio	Indio, 56	Soltero	Vive con su hermano Salvador Mariano, albañil, 57	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
Francisco Patricio	Indio, 56	Soltero	Vive con su hermano Miguel Antonio, albañil, indio, 60, su esposa Sebastiana de los Ángeles y sus 6 hijos; y con *Pablo Soriano, indio, 40, soltero, ensamblador*	Calle de la Noria	17 Sur 2100
José de la Trinidad	Indio, 25	Juana Rosa, india, 22	Vicente Pasqual, 5, María Paula, 2, María Josefa, 1	Calle de Sánchez	-
José Bonilla	Español, 60	Juana Canavajal, española, 50	Rafaela, 26, Timotea, 15, doncellas, José Joaquín, 20, Ignacio, 14, Felipe, 11, solteros	Colegio	Posiblemente calle del colegio de Guadalupe, Reforma 1100-1900

Talladores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
José Mariano	Indio, 30	María Rufina, india, 27	María Bacilia, 10; Antonia Ilaria, 9;	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
José de los Reyes (aprendiz)	Indio, 14	Soltero	-	Calle de las carreras nuevas	17 Poniente 1500-1700
Domingo Esteban	Indio, 32	Viudo	-	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
Pedro José Rivera	Indo, 38	Josefa Marcelina Camacho, mestiza, 28	Juana Polonia, 8, Manuela, 6, Luiza, 5, José Leandro, 6 meses	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300

José Macedonio	Indio, 40	Marcela de los Santos, india, 50	*José María, 19, soltero, tallador,* María Andrea, 14, doncella	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
Gaspar de los Reyes	Indio, 62	Ana María Pantaleón, india, 51	*Tomás Antonio, 26, soltero, tallador, José Marcos de la Luz, 20, soltero, aprendiz del mismo oficio*, José Eugenio, 14, soltero, María Bentura, 18, doncella; una huérfana Gertrudis Antonia, india, 12, doncella	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
Pablo Bentura Durán	Indio, 34	Andrea de la Luz Morales, mestiza, 33	María Josefa, 16, doncella, Miguel Victor, 8, José Sebastián Fabián, 5, José Viviano, 2	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
Sirilo Antonio	Indio, 46	Juan Josefa, india, 25	María Matiana, 2	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
José Carrillo	Indio, 50	Felipa Neri, mestiza, 23	*José del Carmen, 18, soltero, tallador*; Ypolito Casiano, 10, soltero, José de Santiago, 2, María Sabina, 5 meses	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
Pasqual del Espíritu Santo	Indio, 40	Alfonsa Antonia, india, 35	*Mariano Victoriano, 13, soltero, tallador*, Marcelo Antonio, 10, María Nicolasa, 9, Juan José, 2; Madre: Ursula Jacoba, 60, viuda	Calle de la Noria	17 Sur 2100
José Toribio	Indio, 48	Juana Dolores, india, 52	*Andrés Secundino, 12, soltero, tallador, Pedro Matías, 19, soltero, tallador*	Calle de la Noria	17 Sur 2100
José Francisco	Indio, 23	Soltero	Padres: Miguel Antonio, albañil, indio, 60 y Sebastiana de los Ángeles, india, 48 Hermanos: *José María, 18, soltero, tallador*, Juana Evangelista, 14, doncella, Felipe de la Cruz, 11, María de la Luz, 8, Andrés Antonio, 5; un huérfano: José Joaquín, 12 Vive con ellos María de	Calle de la Noria	17 Sur 2100

			la Asención, india, 40, doncella, hermana de Sebastiana de los Ángeles, Francisco Patricio, indio, 56, soltero, ensamblador, hermano de Miguel Antonio y Pablo Soriano, indio, 40, ensamblador		
Francisco Durán	Indio, 45	Ana María Antonia, mestiza, 39	María Ignacia, 18, doncella, María del Cristo, 4, Rosa María, 3, María Josefa Benita, 1	Calle de la Noria	17 Sur 2100
Domingo Rumualdo	Indio, 24	Ana Isabel, mestiza, 20	María Antonia, 2; viven con Marcos Crispín, indio, 55, viudo, cantor	Calle de Sánchez	-
José Victoriano	Indio, 50	Rosa María, 32	José Aniceto, 6	Calle de Sánchez	-

Doradores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Mariano José Flores	Indio, 45	Soltero	Vive con su hermano José Flores, ensamblador.	Barrio de Santiago	-
Felipe Neri	Indio, 50	María Josefa, india, 35	María de la Luz, 4; una sobrina de María Josefa llamada María Bruna, india, 18, doncella	Calle de las antiguas carreras	17 Poniente 1500-1700
José de los Santos Rodríguez	Indio, 50	Ana Francisca Salcedo, mestiza, 48	María Josefa, 17, doncella	Calle de las carreras nuevas	17 Poniente 1500-1700
Gregorio Rivera	Indio, 22	María de la Luz Bermudes, española, 24	José Manuel, 6, Mariana Josefa 3	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
Pasqual	Indio, 16	Soltero	Padres: José Sirilo, indio, 70, albañil y María Ignacia, india, 56	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
José Felix Chávez	Mestizo, 55	Basilia Díaz, mestiza, 39	María Francisca, 24, doncella, *José Mauricio, 22, Juan Pablo, 20, solteros, del mismo oficio*, Paula Gertrudis, 13, María Ysidra, 18, doncella	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300
Miguel Marín	Indio, 50	María Rosa Pérez, india, 40	*Fernando de los Reyes, 21, viudo, José Eustaquio, 17, soltero, del mismo oficio,* María	Calle de los Carniceros	15 Poniente 1300

			Cayetana, 10, doncella; su sirvienta María Gertrudis Nava, mestiza, 40, viuda, hijos: Antonio de María, 13, soltero, tejedor, Ana María, 4, María Francisca, 2		
Juan Marcelo	Indio, 32	María Josefa, 28	-	Calle de Amatlan	13 Sur 1700-2100
Ignacio Miguel Luna	Indio cacique, 33	María Joaquína Pacheco, española, 19	María Ignacia, 3, María Guadalupe, 5; trajo del primer matrimonio a Josefa, 6	Barrio de San Matías	-
José Albino	Indio, 22	Soltero	Vive con Tomasa Petrona, india, 34, viuda, hijos: José Fecundo, 16, soltero, José de los Dolores, 12, Juana María, 3	Barrio de San Matías	-
José Mariano	Indio, 39	Juan Josefa, india, 33	Clara Caciana, 12, doncella, María Albina, 5; vive con ellos María Antonia, india, 58, madre de Juana Josefa	Barrio de San Matías	-
José Gabriel	Indio, 23	Soltero	Padres: Simón Mariano, indio, 64, panadero y Angela Francisca, india, 50; hermana: María de la Luz, 14, doncella	Barrio de San Matías	-
Felipe de Santiago	Casique, 32	María de la Concepción, india, 28	Mariano Roque, 9; viven con ellos José Benito, 14, soltero y María de Jesús, 9, sobrinos de Felipe de Santiago	Barrio de San Matías	-
Francisco Antonio	Indio, 46	Marcela, india, 40	María de Guadalupe, 13, doncella, José Mariano, 12, José María, 2, Gregoria Feliciana, 4	Barrio de San Matías	-
Jacinto Valentín	Indio, 40	María Juliana, india, 24	-	Barrio de San Miguel	-
José Gil	Indio, 30	Luiza Máxima, india, 28	José Felipe, 2; vive con ellos María Antonia, india, 58, viuda, madre de Luiza Máxima	Barrio de San Miguel	-
José Tiburcio	Indio, 10	Soltero	Padres: Pedro Jacinto, indio, 25, velero y Teresa de Jesús, mestiza, 24; Hermanos: José Enrique, 9, soltero,	Barrio de San Miguel	-

			velero, José Caciano, 8		
Ignacio Mariano	Indio, 25	Margarita Luciana, india, 17	-	Barrio de San Miguel	-
Juan Leandro	Indio, 53	María Luiza, india, 48	*José Florencio, 19, soltero, dorador*, María Josefa, 12, doncella	Barrio de San Miguel	-
José Sirilo	Indio, 30	Ricarda Josefa, india, 29	José María, 9, María Tomasa, 4; vive con ellos Marcos de Guadalupe, indio, 60, viudo, padre de Ricarda Josefa	Barrio de San Miguel	-
José del Cristo	Mestizo, 28	María Sipriana, india, 26	Rumualda, 4, María Vicenta, 2 y una huérfana María Manuela, 1	Barrio de San Miguel	-

PADRÓN DE LA PARROQUIA DE SAN MARCO 1791

Carpinteros

Nombre	Casta y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
José Ramón Espinoza	Indio, 32	María Josefa, india, 30	Dos hijas de 12, y 4	Calle de las Ranas	9 Sur 700
Mariano José de la O	Indio, 39	María Josefa, india, 26	Una hija de 10	Plazuela de San Agustín	5 Poniente 700
Ignacio González	Español, 25	María Francisca Rojas, española, 20	Un hijo de 1	Plazuela de San Agustín	5 Poniente 700
José Albarado	Español, 46	María Guadalupe Olivos, española, 37	Una hija de 16	Calle Quintanilla	5 Poniente 900
Tomás Villegas	Español, 32	Manuela Aguilar, española, 21	Dos hijos de 5 y 1	Calle de Tecale	3 Poniente 700

Salvador Cayetano	Mestizo, 37	Josefa Matilde, mestiza, 40	Una hermana de 23, un aprendiz mestizo de 12	Calle de Tecale	3 Poniente 700
Miguel Rojas	Castizo, 37	Manuela Castillo, española, 32	Dos hijos, de 6 y 1, una hija de 3	Calle de Tecale	3 Poniente 700
Francisco del Carmen	Indio, 37	Bárbara Xaviera Miranda, mestiza, 42	Un hijo de 17, cuatro hijas de 13, 11, 6 y 3	Calle de Nuestra Señora de Guadalupe	Reforma 900
José Bonifacio	Indio, 46	Ana María, mestiza, 48	-	Calle de Nuestra Señora de Guadalupe	Reforma 900
José Rafael Azebedo	Castizo, 24	Ana Molina, mestiza, 22	Una hija de 1	Calle de Nuestra Señora de Guadalupe	Reforma 900
José Antonio	Indio, 26	María Tomasa, india, 23	-	Calle de la Capilla de los Dolores	4 Poniente 700
Manuel Segasti	Mulato, 38	María Josefa Mora, 34	Dos hijos de 4 y 3, dos hijas de 5 y 1	Calle de la Canoa	9 Norte 400
José Prieto	Mestizo, 40	Josefa Hidalgo, castiza, 36	Un hijo de 12	Calle de la Canoa	9 Norte 400
José Antonio Monfil	Mulato, 40	Josefa Matoso, mulata, 40	-	Calle de la Canoa	9 Norte 400
Pedro Pasqual	Indio, 37	Francisca Xaviera, india, 34	-	Calle del Ronco	16 Poniente 700
Felipe García	Español, 64	Viudo	-	Calle de la Cruz de Caravaca	Posiblemente 11 Norte 1400

Escultores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Juan Nepomuceno Hernández	Mestizo, 29	Soltero	Vive con dos hermanas doncellas: 30, 5	Calle de Quintanilla	5 Poniente 900
Juan Antonio	Indio, 32	María Josefa, india, 20	Dos hijas: 2 ,1	Calle de Álfaro	8 Poniente 700

Ensambladores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Rafael Monfil	Español, 21	Rafaela Pérez, española, 18	-	Calle de los Loros	9 Sur 100
José María Mendoza	Indio cacique, 29	María Bernardina Muñoz, español 20	-	Calle de la Canoa	9 Norte 400
José Aguilar	Indio, 37	María Maximiliana, india, 34	Una hija: 2; dos hijos: 8 y 9.	Calle de la Belleza	8 Poniente 700

Talladores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Joaquín Juárez	Indio, 40	Felipa Nicolasa Medina, india, 25	-	Calle de Ávila	3 Poniente 900
José Esteban Ramos	Mestizo, 38	Viudo	Dos hijas: 16, 12 y un hijo, 6	Calle de Ávila	3 Poniente 900
José Antonio Castillo	Indio, 44	María del Carmen, india, 38	Un hijo, 11	Calle de Espindola	2 Poniente 900

Pintores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Don José Díaz	Español, 60	Viudo	Dos hijas: 12, 9	Portalillo	6 Poniente 100
José Silberio	Indio, 40	María Josefa, mestiza, 25	-	Calle de los Loros	9 Sur 100
José Albino	Inido, 37	María Josefa Cervantes, india, 32	Una hija: 8	Calle de Ávila	3 Poniente 900
Juan Antonio	Mestizo, 60	María Petrona, india, 40	-	Calle de NS de Guadalupe	Reforma 900
José Antonio	Mestizo, 22	Soltero	Vive con Josefa Casco, mulata, 39	Calle del Rastro	2 Poniente 700
José María Ribera	Español, 28	María Michaela Araujo, española,	Un hijo,5; una hija: 2	Calle de las Trompas	7 Norte 200 o 9 Norte 200

		26			
Clemente María Guatemala	Mestizo, 50	Soltero	-	Calle de la Cruz de Loza	9 Norte 1400-1600

Doradores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Antonio de Santiago Gil	Mestizo, 50	Viudo	Una hija :20	Calle de Espindola	2 Poniente 900
Francisco Olmedo	Español, 67	Juana Antonia Bolaños, 57	-	Calle de la Canoa	9 Norte 400
José Sánchez	Español, 38	Viudo	Vive con una hermana, 36, doncella	Calle de la Canoa	9 Norte 400
Miguel Gerónimo	Indio, 39	María Josefa, mestiza, 35	Dos hijos:13 , 7 años, una hija: 3	Calle del Pimentel	6 Poniente 700

Bateoja

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Joaquín Sánchez	Español, 25	Ana Marín, española, 31	Dos hijas: 12, 4	Calle de la capilla de los dolores	4 Poniente 700

PADRÓN DEL CURATO DE SANTA CRUZ 1792

Carpinteros

Nombre	Casta y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
Nicolás Robles	Mestizo, 50	María Gertrudis Faustin, originaria de Tlaxcala, 38	Phelipa, doncella, 17, María Francisca, 15, María de la Luz, 13	Casas que miran frente al río	-
Francisco Xavier	Indio	Soltero Padre: Antonio Faustin, indio cacique, 39, cantero Madre: Sebastiana Antonia, india, 35	Hermanos: Francisco de Salas, indio, 10, María, 7, José de Santa Inés, 4	Calle que baja del Calvario	14 Norte 2200
José Eustaquio Delgado	16	Soltero	Padre: Joachin Delgado, mestizo, viudo, 60; viven en	Calle de las Gobernadoras	16 Norte 2400

			casa de los caciques Marciales		
Pedro Palacios	Español, 46 [?]	María Linárez, mestiza, 40	Pablo Palacios, español, 13, soltero, carpintero, Bernavela, española, 13	Plazuela del Portalillo	14 Norte 1200
Pablo Palacios	Español, 13	Soltero Padre: Pedro Palacios, Español, 46 [?], carpintero, madre: María Linárez, mestiza, 40	Hermana: Bernavela, española, 13	Plazuela del Portalillo	14 Norte 1200
José de Prieto	Pardo, 45	Juana Vazconcelos, parda, 40	Ignacio Prieto, pardo, 20, soltero, carpintero, José Lucas, de pecho	Calle de los Perros	12 Oriente 1400
Ignacio Prieto	Pardo, 20	Soltero Padre: José de Prieto, pardo, 45, carpintero, madre: Juana Vazconcelos, parda, 40	Hermano: José Lucas, de pecho	Calle de los Perros	12 Oriente 1400
Joachin de Huerta	Mestizo, 22	Soltero	Vive con su tía Ignacia Tenorio, mestiza, 35, doncella y su tío José Francisco Tenorio, mestizo, 18, soltero, tejedor	Calle de Canto	14 Norte 1000
Phelipe Zárate	Indio tributario, 29	María Fernández, mestiza, 22	-	Calle del Señor Ecce Homo	14 Norte 600-800
José Corona	Indio tributario, 52	Viudo	José Francisco, Indio tributario, 19, soltero, carpintero, María Dolores, india, 13, doncella, Manuel Simón, indio, 9	Calle del Señor Ecce Homo	14 Norte 600-800

José Francisco	Indio tributario, 19	Soltero Padre: José Corona, Indio tributario, 52, viudo, carpintero	Hermanos: María Dolores india, 13, doncella, Manuel Simon, indio, 9	Calle del Señor Ecce Homo	14 Norte 600-800
José María Bonilla	Español, 33	Ines Duran, española, 25	José María, español, 6, María Josefa, española, 4, Ana Gertrudis, de pecho	Calle de la Puerta Falsa de N.P.S. Francisco	12 Norte 600-1000

Escultores

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
José Luna	Mestizo, 22	María Teresa Castellano, española, 20, sus padres: José Ignacio Castellano, español, sastre, 50, María Antonia Meneses, española, 35	María Manuela, 2, María de la Luz, de pecho; viven con ellos dos sobrinas María Josefa, mestiza, doncella, 18, Nicolasa, mestiza, doncella, 15, una huérfana María Gertrudis, mestiza, 9	Calle del Obraje	12 Norte 1400-1600
Pablo Durán de Huerta	Español, 25	Soltero	*Vive con un oficial de escultor: Alexandro Ortiz, soltero, 30*	Casas de la Miga Real	18 Oriente 1000
Antonio Gil	Indio cacique, 39	Petra Nolasco, mestiza, 36	María Andrea, 9, María Marta, de pecho.	Calle del Curato Viejo	18 Oriente 1400
Juan José Salas	Indio tributario, 50	María de la Candelaria, mestiza, 55	Victoriana Salas, 26, doncella, María Ignacia, 24, doncella, Julia, 15, doncella	Calle de las Gobernadoras	16 Norte 2400

Pintor (de mantas)

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
José Gallardo, pintor de mantas	Español, 40	Francisca de Ruiz, castiza, 30	María Manuela, española, 8; vive von ellos María Pedroza, viuda, mestiza, originaria de Tlaxcala, 74, sin hijos.	Calle de la Agua Santa	Lindero sur de la manzana que al norte limita con la 18 Oriente 1000

Dorador

Nombre	Calidad y edad	Esposa	Hijos	Vivienda	Referencia actual
José de Torrez	Mestizo, 28	Manuela de la Cruz, mestiza, 28	-	Calle de los Perros	12 Oriente 1400

Fuentes del Archivo General Municipal de Puebla:

- [Padrón], 1720, Expediente 128, ff. 1-67.
- Padrón general del Curato del Santísimo Patriarca Señor San José y Padrón del Curato del Santo Ángel Custodio, 1773.
- Padrón de la Parroquia de San Sebastián, 1790, Expediente 128, ff. 136-177v.
- Padrón del Curato del Santo Ángel, 1790, Expediente 128, ff. 179-238.
- Padrón de la Parroquia de San Marcos, 1791, Expediente 128, ff. 239-328.
- Padrón del Curato de Santa Cruz, 1792, Expediente 129, ff. 1-99v.

III. NÓMINA DE MAESTROS PINTORES Y DORADORES, EN LA DOCUMENTACIÓN NOTARIAL DEL AGNEP ENTRE LOS AÑOS 1750 A 1799

Nota: La organización de la información de los maestros se realizó por orden alfabético del apellido, en los casos de indios sin apellidos se rigió por el segundo nombre. Cada nuevo personaje se señala con negritas, la documentación de cada uno se proporciona cronológicamente iniciando con la referencia más temprana.

Personaje	Oficio	Fecha	Asunto	Referencia documental
José Mariano de Águila	Pintor	1799	Pleito con los demás oficios por hacer obra de pintura y dorado que no les corresponde.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Miguel Águila	Dorador	1799	Es mencionado en la lista de doradores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Juan Antonio	Pintor	1769	Le debe 3 pesos a don Juan de Alva.	Not. 2, caja 94, año 1769, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Expediente 1769, primeras 2 fojas: Lista de los sujetos que deven al señor don Juan de Alva.
Juan Benites	Dorador	27.04.1752	Dorar el corateral del altar maior de la yglesia del pueblo de los Reyes de Santa Ysabel Cholula.	Not. 3, caja 202, año 1752, escribano Manuel del Castillo, primer tercio de procolos de 1752 ante Manuel del Castillo, s/f, 27/04/1752, Obligación
Joseph Berruecos	Pintor	10.01.1757	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 93, año1759, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1757. No. 10. Ymbentarios y aprecios de los bienes que quedaron por muerte de don Antonio Gomez, vecino que fue de esta Ciudad de la Puebla de los Angeles." Ff. 9 a 9v y 10 a 25v, 10/01/1757
Francisco Berruecos	Pintor	06.06.1777	Hace avalúo de bienes.	Not. 3, caja 212, años 1770 a 1778, escribanos Josef Ignacio del Castillo y Francisco Zambrano, autos de Juan Josef de Solar contra Miguel Baina, f. 46v, 06/06/1777, Avalúo
Betancur	Pintor	1799	Es mencionado en la lista de pintores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.

Betancur	Pintor	1782	Aparece en la lista de deudores.	Not. 6, caja 115, años 1781 a 1782, escribano Saldaña, Expediente del señor patron de tirador de oro don Manuel Fernandez, falta primera foja
Antonio Francisco Bibaldo	Pintor	06.09.1781	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 115, años 1781 a 1782, escribano Saldaña, Expediente cesión de 1781 hecha por Miguel Marin, ff. 25v a 26, 06.09.1781
Antonio Castillo	Dorador	01.08.1786	Dorado de los siete retablos para la iglesia de Santa Teresa (junto con Ygnacio Miguel de Luna).	Not.1, caja 46, protocolos 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 625v-628, Obligación de doradores, 01.08.1786.
Francisco Castillo	Pintor	1799	Es mencionado en la lista de pintores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Manuel Castillo	Dorador	22.09.1781	Junto con el platero Manuel Saabedra compra una casa en la plazuela del convento del Carmen.	Not. 4, caja 281, años 1771 a 1781, escribano Francisco Javier Bernal, protocolos de 1781, ff. 142 a 143v, 22/09/1781, Venta de casa
Manuel Castillo	Dorador	05.07.1782	Compra venta de casa.	Not. 1, caja 41, protocolos de 1782, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 05.07.1782
Manuel del Castillo	Dorador	23.01.1786	Dorado de retablos para la iglesia de Santa Catalina.	Not. 1, caja 46, protocolos de 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 46-47, 23.01.1786.
Manuel del Castillo	Dorador	22.12.1787	Dorar retablo en la iglesia de Santa Catalina.	Not. 2, caja 103, años 1786 a 1787, protocolos 1787, escribano Joaquín Perez de Aguilar, ff. 738v-738v, 22.12.1787
Manuel del Castillo	Dorador	06.11.1795	Colateral para la iglesia del Acatlán (junto con el ensamblador Francisco de Mesa).	Not. 3, caja 219, años 1794 a 1795, protocolos 1795, escribano José Ignacio del Castillo, ff. 270-271, 06.11.1795, Obligación
Miguel del Castillo	Pintor	11.06.1755	Hace avalúo de bienes	Not. 2, caja 83, año 1755, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, protocolos de 1755, ff. 94 a 101, 11.06.1755.
Miguel del Castillo	Pintor	17.10.1757	Doña María Gertrudis de Cuellar le hace donación de casa por haberla atendido como una hija en sus enfermedades.	Not. 3, caja 205, año1757, escribanos Manuel del Castillo y Juan Fausto Montes de Oca, Último tercio de protocolos de 1757 ante Manuel del Castillo, ff. 56v a 57v, 17/10/1757
Miguel del Castillo	Pintor	25.05.1768	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 93, años 1767 a 1768, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Expediente ante Juan Fausto Montes de Oca, ff. 39 a s/f.

Miguel del Castillo	Dorador	07.02.1791	Obras de talla, dorado y policromía en el retablo mayor de Santo Domingo (junto con el ensamblador José Mariano del Castillo)	Not. 1, caja 52, protocolos de 1791, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 71v-73v, 07.02.1791
Miguel Castillo	Pintor y/o dorador	20.01.1800	Es miembro de los pintores y doradores en el pleito entre ensambladores y pintores. Además es mencionado en la lista de doradores con obradores públicos.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Jacinto Roque Cavallero	Dorador	09.06.1753	Recibe por aprendiz a Gregorio de la Cruz.	Not.3, caja 208, años 1759 a 1769, escribano Manuel del Castillo, protocolos de 1753, ff. 91v, 09.06.1753.
Joseph de Chabes	Pintor	02.01.1766	Fianza de Miguel Estebes que Juan de Celis ni su muger Manuela Joseph provoquen al maestro pintor.	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769 , escribanos G. Mendizaval, J. García Andrade, Y. J. Attondo R, J. F. Montes de Oca, J. Matheos, Y. Reyes Mendizaval, Libro de Fianzas de 1766 a 67 ante Ygnacio Joseph Attondo y Rascón, s/f, 02/01/1766
Domingo Salvador de Contreras	¿Pintor?	21.08.1758	Hace avalúo de bienes (obras de pincel).	Not. 2, caja 85, años 1758 a 1759, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Expediente "Año de 1758. No 91. Ymbentarios y aprecios de los bienes que quedaron por fallecimiento del lizenciado don Antonio de Salasar Mendes Monte presvitero que fue deste obispado", ff. 6 a 13v, 21/08/1758, Avalúos
José Manuel Corona	Pintor y/o dorador	20.01.1800	Es miembro de los pintores y doradores en el pleito entre ensambladores y pintores. Además es mencionado en la lista de pintores con obradores públicos.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
José Mariano Dias Blea	Dorador	08.05.1786	Testamento	Not. 2, caja 99, años 1780 a 1785, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, testamentos 1786, ff. 29-30v, 08.05.1786
Joseph Dias	Pintor	17.07.1758	Testigo en caso de Joseph Sambrano .	Not. 3, caja 206, años 1753 a 1759, escribano Manuel del Castillo, Expediente, Ante Juan Vicente de Vega, 17/07/1758

Luis Diaz	Pintor	14.07.1759	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 93, año 1759, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1759. Ymbentarios y parecios de los bienes que quedaron por muerte de doña Thereza Flores vezina que fue de esta Ciudad de la Puebla de los Angeles", ff. 18 a 18v, 14/07/1759, Aceptación y juramento de peritos
Joseph del Espíritu Santo	Dorador	09.02.1752	Recibe por aprendiz a Cornelio Sipriano.	Not. 3, caja 202, año 1751, escribano Manuel del Castillo, primer tercio de protocolos de 1752 ante Manuel del Castillo, s/f, 09/02/1752
José Esteban Fenix	Pintor (¿y ensamblador?)	24.12.1789	Obligación para hacer un carro triunfal para el gremio de tejedores.	Not. 1, caja 50, año 1789, escribano Mariano Francisco Zambrano, S/f, 24/12/1789, Obligación
Joseph Garcilazo	Pintor	29.08.1755	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 89, año 1755, escribano Juan Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1755. Ymbentarios y aprecios de los vienes que quedaron por muerte del Señor Doctor Don Juan Peres Fernandes de Salgo maestre escuela que fue de la Santa Yglecia Cathedral de esta Ciudad" Ante Joseph Antonio de Saldaña, s/f, 29/08/1755, Aceptación y juramento de peritos
Mariano González	Pintor	12.06.1773	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 108, año 1773, escribano Saldaña, “Executivos Fechos en virtud de ofico del señora gobernador politico y militar de esta ciudad para que Manuel Yrisiso Santander, sargento mayor del tercio de pardos por cantidad de pesos procedidos de tributos de pardos y morenos que estaban a su cargo. Año de 1773”, f. 6, 12.06.1773
Mariano González	Pintor	1799	Es mencionado en la lista de pintores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, escribano José Antonio Palacios.
Salvador Huerta	Pintor y/o dorador	20.01.1800	Es miembro de los pintores y doradores en el pleito entre ensambladores y pintores. Además es mencionado en la lista de pintores con obradores públicos.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.

Gregorio de Lara	Pintor	27.08.1758	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 91, años 1757 a 1758, escribanos Joseph Antonio de Medino, Joseph de Saldaña, Vicente de Vera, Expediente "Año de 1757. Ymbentario y aprecios de los bienes con que se halla doña Antonia Aranguti viuda de don Manuel Garinzuain. No. 2". Ante Joseph Antonio de Saldaña, f. 3v, 27/08/1758
José Mariano Lara	Pintor	1799	Es mencionado en la lista de pintores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Juan Leandro	Dorador, indio	04.01.1781	Declaración en pleito de casa .	Not. 1, caja 34, años 1776 a 1787, escribano Francisco de Soane, ff. 1020-1020v, 04.01.1781
Joseph Lopes de Rivas	Dorador	23.01.1768	Testigo	Not. 6, caja 102, años 1767 a 1768 , escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente “Año de 1767. Don Joseph Maria de Torija escribano público del número de esta ciudad contra don Nicolas de Toledo maestro carrosero sobre despojo del agua de una huerta", ff. 31v a 32v, 23/01/1768
Mariano López	Pintor	1799	Es mencionado en la lista de pintores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Manuel López	Pintor	1799	Es mencionado en la lista de pintores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
José Joachin Luna	Pintor	15.03.1764	Testigo, español.	Not. 5, caja 26, año 1764, escribano Juan Fausto Montes de Oca, primer tercio de protocolos de 1764, ff. 151v a 152, 15.03.1764, Testigo
José Luna	Dorador	1799	Es mencionado en la lista de doradores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Clemente Luna	Dorador	1799	Es mencionado en la lista de doradores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Miguel Ascencio de Luna	Dorador	08.06.1759	Junto con su esposa Ana Ildefonsa Sanches vende un solar.	Not. 6, caja 93, año 1759, escribano José Antonio de Saldaña, ff. 139v a 140v, 08.06.1759.

Miguel Acencio de Luna	Dorador	31.12.1770	Recibe en fiar la persona de Joseph Andres.	Not. 1, caja 9, años 1702 a 1759, escribano Juan de Álvares, cuaderno de fianzas 1770 a 71, s/f.
Miguel de Luna		15.12.1777	Declaración	Not. 6, caja 112, año 1777, escribano Diego Miguel de Aburto, expediente "Diligencias practicadas sobre el fallecimiento intestado de Andrés José Ximenes Taliano", ff. 2 a 2v, 15.12.1777, Declaración.
Miguel de Luna	Dorador	26.11.1779	Compra dos fincas en la calle que sube del portalillo de la plazuela de San Agustín al convento de San Pablo.	Not. 3, caja 211, años 1770 a 1779, Escribanos Manuel del Castillo y Josef Ignacio del Castillo, protocolos ante Ignacio del Castillo, ff. 128 a 129v, 26/11/1779, Venta
Ygnacio Miguel de Luna	Dorador	01.08.1786	Dorado de los siete retablos para la iglesia de Santa Teresa (junto con Antonio Castillo).	Not.1, caja 46, protocolos 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 625v-628, Obligación de doradores, 01.08.1786.
Ygnacio de Luna		30.05.1792	Mayordomo de la archicofradía del divinísimo señor Sacramentado de la parroquia de San Marcos.	Not. 2, caja 113, año 1792, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar, José Ygnacio del Castillo, Juan de Castro y Andrade, protocolos de 1792, correspondientes a Joaquín Pérez de Aguilar, ff. 262 a 262v, 30/05/1792, Recibo
Ygnacio Miguel de Luna	Dorador	23.08.1794	El 23 de agosto de 1794 don Francisco de la Fuente le vende una casa solar, de edificio bajo, situada en el mismo barrio de San Matías, ubicada en la calle real (hoy Reforma 1900).	Not. 1, caja 55, año 17[9]4 a 1796, escribanos Mariano Francisco Zambrano, José Francisco Guerrero, Carlos Álvarez, Protocolos de 1794-95, correspondientes a Mariano Francisco Zambrano, otorgados ante sus tenientes Domingo Salazar y José Joaquín Guerrero, ff. 235 a 236v, 23/08/1794, Venta
Ignacio Luna	Dorador	1799	Es mencionado en la lista de doradores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Ygnacio Miguel de Luna		1801	En 1801 vende una casa en la calle real, barrio de San Matías, a su hermano cura, el lic. don Manuel Antonio de Luna.	Not. 1, caja 60, años 1801, 1805, 1806, 1808, escribanos Manuel José Herrera y Juan de Castro y Andrade, procolos de 1801 ante Manuel José Herrera, ff. 195v a 198v, 23.07.1801
Ygnacio Machoro	Pintor	03.03.1761	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 97, año 1761 , Joseph Antonio de Saldaña, ff. 29 a 33, 03/03/1761

Ignacio Mafra	Pintor	01.12.1795	Declaración de bienes para matrimonio con María Gertrudis Morales.	Not. 1, caja 55, años 1794 a 1795, protocolos 1795, escribano Ignacio Reyes Mendizaval, ff. 147-148, 01.12.1795
Ignacio Mafra	Pintor y/o dorador	20.01.1800	Es miembro de los pintores y doradores en el pleito entre ensambladores y pintores. Además es mencionado en la lista de pintores con obradores públicos.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Joaquín Magón	Pintor	1755	Expediente sobre retiro de la milicia de pardos donde es alférez.	Not. 6, caja 89, año 1755 , escribano Juan Antonio de Saldaña, Expediente, 1755. Por don Joaquin Magon sobre que se le conceda retiro, Ante Joseph Antonio de Saldaña.
Joseph Joaquín Magón	Pintor	1761	Pira para las funerales excequias de la reina María Amalia de Saxonia.	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769 , escribanos G. Mendizaval, J. García Andrade, Y. J. Attondo R, J. F. Montes de Oca, J. Matheos, Y. Reyes Mendizaval, protocolos de 1760 a 1767 ante Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 6 a 7, 08.05.1761.
Joseph Joaquín Magón	Pintor	03.10.1764	Hace avalúo de bienes.	Not. 1, caja 20, años 1742, 1749, 1768 a 69, escribanos Joaquín Sánchez de Roxas, Gregorio Mendizaval, Ygnacio Reyes Mendizaval, Protocolos de 1757 a 68, ante Joachin Sanches de Roxas, ff. 217 a 225, 03/10/1764
José Medrano	Pintor	04.05.1782	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 116, año 1782, Saldaña, expediente "Esperas pedidas por don José Carrillo. 1782", ff. 7 a 8v, 04/05/1782
Joseph de Morales	Pintor	16.09.1761	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 96, año 1761 , Joseph Antonio de Saldaña, Expediente "1761. Testamentaria de don Manuel Antonio Duque y doña Maria Sebastiana Romero.", ff. 23 a 23v, 16/09/1761
Francisco Muños	Pintor	15.12.1769	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 103, año 1769, Escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1769. Ymbentarios y aprecios de los bienes que quedaron por muerte de don Thomas Seco de Herrera", escribano Saldaña, ff. 15v a

				16, 15/12/1769, Aceptación y juramento de los peritos
Francisco Muñoz	Pintor	28.04.1770	Hace avalúo de bienes.	Not. 1, caja 28, años 1763 a 1778, escribano Juan Jacinto Montes de Oca , ff. 69v a71, 28/04/1770, Avalúo
Francisco Muñoz	Pintor	09.06.1781	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 100, años 1780 a 1783, escribano Joseph Augustin de Saldaña, Volumen sobre la Hacienda de Zoltepeque que contiene 331 fojas en total, ff. 40 a 42v, 09/06/1781, Nombramiento
Nicolás Niañes	Pintor	01.08.1759	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 85, años 1758 a 1759, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Expediente "No. 107. Ynventarios y aprecio [faltan palabras]" por muerte de don Francisco Bernal, ff. 6 a 8v, 01/08/1759
Juan Polo	Pintor	01.03.1759	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 93, año 1759, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente "Ymbentareos y parecios de los bienes que quedaron por muerte de don Mathias Antonio Flores, cacique.", ff. 3 a 3v, 4v a 8, 10 a 19v, 29, 01/03/1759
Manuel Ramírez de Arellano	Pintor	07.08.1777	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 112, año 1777, escribano Diego Miguel de Aburto, Expediente "inventarios y autos fechos sobre la testamentaria del sargento mayor del cuerpo de pardos Manuel de Santander. 1777", ff. 46v a 59, 07/08/1777, Avalúo
Pascual Vicente Rivera y Ximenes y sus hijos José Mariano y Sebastían	Doradores	29.12.1784	Dorar retablo para la iglesia de San Felipe de la Laguna.	Not. 1, caja 34, años 1776 a 1787, protocolos 1784, escribano Francisco de Soane, ff. 791v-792v, 29.12.1784
Luis de la Rosa	Pintor	1799	Es mencionado en la lista de pintores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.

Manuel Ruiz	Pintor y/o dorador	20.01.1800	Es miembro de los pintores y doradores en el pleito entre ensambladores y pintores. Además es mencionado en la lista de pintores con obradores públicos. Nombre completo: Manuel Ruiz Corona.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Francisco Xavier de Salazar	Pintor	03.02.1757	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 84, años 1756 a 1758, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Lucas Antonio de Vargas, "Concurso de acreedores a bienes de don Joseph de Viñas vecino de esta ciudad, año de 1756", ante Joaquín Pérez de Águilar, ff. 101v a 102, 03.02.1757.
Francisco Xavier de Salazar	Pintor	11.11.1757	Hace avalúo de bienes.	Not. 3, caja 204, año 1756, escribanos Manuel del Castillo y Juan Fausto Montes de Oca, "Año de 1756. No 24. Autos seguidos por el lizenciado don Gregorio Joseph Coriche como albacea de Francisca Theodora de Venavides contra el coronel de el tercio de pardos Manuel Bertel", ff. 64v a 65, 11/11/1757, Reconocimiento de tazadores
Francisco Xavier de Salazar	Pintor	20.12.1757	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 84, años 1756 a 1758, escribano Joaquín Pérez de Aguilar y Lucas Antonio de Vargas, expediente, expediente de 1757 "Autos contra el maestro herrero capitán don Andrés Peña", ff. 72 a 73, 20.12.1757.
Francisco Xavier de Zalazar	Pintor	24.07.1758	Declaración y petición del pintor y de Anna de los Dolores Arias su esposa, en asunto de robo de un cocinero que dice que se jugó el dinero a los naipes en la casa del pintor.	Not. 6, caja 92, año 1758, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente de Fernando Sanchez, sargento, contra Joseph el Gallego. 1758, ff. 5 a 6v, 7v a 8, 12 a 12v, 24/07/1758
José Joaquín Sánchez	Pintor	03.06.1791	Declaración	Not, 2, caja 105, años 1788 a 1789, escribanos Juan de Castro y Andrade y Joaquín Pérez de Aguilar, Expediente"Memorias y reconocimientos de los bienes yacentes por fallecimiento de don Cristobal de Osorio, 1788", s/f, 03.06.1791

Santos de Santiago	Dorador	1799	Es mencionado en la lista de doradores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Vicente Talavera	Pintor	18.06.1754	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 88, año 1754, José Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1754. No 5. Ymbentarios y aprecios de los vienes que quedaron por muerte de don Joseph Alonzo Pinedo." Ante Joseph Antonio de Saldaña, f. 15, 18/06/1754, Ynventario 2o
Juan Manuel Velasco	Dorador	1799	Es mencionado en la lista de doradores con obradores públicos, al inicio del pleito entre pintores y ensambladores.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Josef Antonio Vergara	Pintor	08.10.1774	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 110, años 1774 a 1775, Escribano Joseph Antonio de Saldaña, “Demanda. Año 1774”, escribano Ignacio Reyes Medizaval, f. 48, 08.10.1774
Antonio Marcelino Villegas Cora	Dorador, encarnador, estofador	01.10.1774	Recibe por aprendiz a Sipriano Yllescas.	Not. 1, caja 32, años 1771 a 1776, escribanos Mariano de Bonilla y Mariano Francisco Zambrano, s/f, 01/10/1774, ante Mariano Francisco Zambrano
Antonio Villegas Cora	Dorador	01.08.1786	Quince esculturas de talla y estofado para los siete retablos para la iglesia de Santa Teresa (junto con el escultor José Villegas Cora).	Not.1, caja 46, protocolos 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 628-630v, 01/08/1786, Obligación de escultores.
Antonio Cora	Pintor y/o dorador	20.01.1800	Es miembro de los pintores y doradores en el pleito entre ensambladores y pintores. Además es mencionado en la lista de doradores con obradores públicos.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Pablo de Villegas	Dorador	05.01.1770	Testigo	Not. 6, caja 102, años 1767 a 1768 , escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1769. Demanda puesta por don Juan Calderon de la Barca y don Manuel Peres contra don Miguel de Arroyo sobre el cumplimiento de la compra de ciertas alaxas", ff. 67v a 68, 05/01/1770
Joseph Sambrano	Pintor	17.07.1758	Acusado de haber amenazado a muerto al dueño de la hacienda donde tenía	Not. 3, caja 206, años 1753 a 1759, escribano Manuel del Castillo, Expediente, ante Juan Vicente de Vega,

			que hacer un trabajo de pintura.	17/07/1758
Joseph Theodoro Zambrano	Pintor	19.08.1762	Recibe por aprendiz a Miguel Theodoro Rodrigues Castilla	Not. 1, caja 22, años 1751 y 1778, escribanos Pedro de Cueto e Ignacio Joseph Attondo y Rascón, Protocolos de 1762 ante Ygnacio Jospeh Attondo y Rascón, s/f, 19/08/1762
Miguel Gerónimo Zendejas	Pintor	23.06.1764	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 90, años 1763 a 1764, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Protocolos de 1764, ff. 284 a 287v, 23/06/1764
Miguel Gerónimo Zendejas	Pintor	14.01.1768	Hace avalúos de bienes.	Not. 6, caja 100, años 1765 a 1766, escribano Joseph Antonio de Saldaña, expediente "Año de 1766. Autos fechos a pedimento del lizenciado don Juan Gonzales del Castillo como alvacea de doña Francisca Ximenes Corona sobre la venta de sus bienes", ff. 21v a 22v, 14/01/1768 y f. 36v, 10/02/1768
Miguel Gerónimo Zendejas	Pintor	07.04.1769	Perito	Not. 2, caja 95, años 1770 a 1777, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, autos por fallecimiento 1770, 07.04.1769
Miguel Gerónimo Zendejas	Pintor	13.04.1774	Perito	Not. 6, caja 110, años 1774 a 1775, escribano Joseph Antonio de Saldaña, inventario 1774, 13.04.1774
Miguel Gerónimo Zendejas	Pintor	22.06.1774	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 112, años 1790 a 1793, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Mariano Francisco Zambrano, "Demanda. 1780", inventarios de los bienes del lic. don Antonio de Arisa y Torives, presbítero difunto, ff. 28 a 28v, 22/06/1774 y ff. 72 a 72v, 20.01.1781
Miguel Zendejas	Pintor y/o dorador	20.01.1800	Es miembro de los pintores y doradores en el pleito entre ensambladores y pintores. Además es mencionado en la lista de pintores con obradores públicos.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Gabriel Zúñiga	Pintor	11.03.1765	Notificación y avalúo de bienes.	Not. 2, caja 90, años 1763 a 1764, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Expediente de Juan Miguel Perez del Castillo, maestro mayoral del arte mayor de la ceda, ff. 220v-222, 11/03/1765

IV. NÓMINA DE MAESTROS DE LOS OFICIOS DE LA MADERA RELACIONADOS CON RETABLOS Y ESCULTURAS, EN LA DOCUMENTACIÓN NOTARIAL DEL AGNEP ENTRE LOS AÑOS 1750 A 1799

Nota: La organización de la información de los maestros se realizó por orden alfabético del apellido, en los casos de indios sin apellidos se rigió por el segundo nombre. Cada nuevo personaje se señala con negritas, la documentación de cada uno se proporciona cronológicamente iniciando con la referencia más temprana. Sobre los Cora sólo se incluyeron los documentos donde aparecen como artistas.

Personaje	Oficio	Fecha	Asunto	Referencia documental
Ignacio Alcalá	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Ignacio Alcalá figura entre los maestros mencionados.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Josef Ignacio Alcalá	Carpintero	13.04.1774	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 110, años 1774 a 1775, escribano Joseph Antonio de Saldaña, “Militar. 1774. Inventarios y aprecios de los bienes que quedaron por muerte de doña Juana de Arce y Miranda viuda que fue del capitan don Josef Franzisco Monjardin”,s/f, 13.04.1774
Ignacio Alcalá	Carpintero, tonelero	01.06.1776	Poder general de varios gremios. Joseph de Santa María, Ignacio Matamoros e Ignacio Alcalá representan el de carpinteros y toneleros.	Not. 1, caja 32, años 1771 a 1776, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 01/06/1776, Poder general
Joseph Aguilar	Carpintero	15.12.1769	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 103, año 1769, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1769. Ymbentarios y aprecios de los bienes que quedaron por muerte de don Thomas Seco de Herrera", escribano Saldaña, ff. 15v a 16, 15/12/1769 , Aceptación y juramento de peritos
Joseph de Aguilar	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Joseph de Aguilar figura entre los maestros mencionados.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Cirilo Antonio	Ensamblador	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799,

			Castro y Andrade para que los represente en un pleito con los pintores.	Poder
Joachin de Ayala	Ensamblador	03.03.1751	Continuar colateral a Nra Señora de los Dolores en la iglesia del colegio de San Ildefonso de la Sagrada Compañia de Jesús.	Not. 6, caja 84, año 1751, escribano José Antonio Saldaña, protocolos de 1751 ante Joseph Antonio de Saldaña, ff. 80v a 81v, 03/03/1751, Obligación por reales
Joseph Joaquin de Ayala	Ensamblador	Noviembre 1753	Recibe por aprendiz a Joseph Maximiliano Flores.	Not. 6, caja 87, año 1753, escribano Juan Antonio de Saldaña, protocolos de 1753 ante José Antonio de Saldaña, ff. 515v y 523, sin fecha; entre documentos del 20 y del 23 de noviembre
Ignacio Becerra	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Ignacio Becerra figura entre los maestros mencionados como veedor de carpintero de lo blanco.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Ignacio Becerra	Carpintero	27.08.1773	Diferentes gremios juran a María Guadalupe como su patrona. Ignacio Becerra representa como veedor a los carpinteros.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Juan Fausto Montes de Oca, s/f, 27/08/1773
Ignacio Becerra	Carpintero	09.09.1788	Hace avalúo de bienes.	Not, 2, caja 105, años 1788 a 1789, escribano Juan de Castro y Andrade y Joaquín Pérez de Aguilar, Expediente"Memorias y reconocimientos de los bienes yacentes por fallecimiento de don Cristobal de Osorio, 1788", ff. 1 a 9, 09/09/1788, Avalúo
José Bacilio	Ensamblador y/o escultor	20.01.1800	Es miembro del gremio de ensambladores en el pleito con los pintores. Además es mencionado en la lista de escultores con obradores públicos, al inicio del pleito.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Antonio Ballejos	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Antonio Ballejos figura entre los maestros mencionados.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder

Joaquín Ballejos	Carpintero	12.03.1773	Recibe por aprendiz a Joseph Antonio Pliego.	Not. 1, caja 31, años 1770 a 1773, protocolos 1773, ff. 195 a 195v, escribano Ygnacio Reyes Mendizaval, 12.03.1773
Ignacio Bonilla	Carpintero	02.05.1770	Hace avalúo de bienes.	Not. 1, caja 28, años 1763 a 1778, escribano Juan Jacinto Montes de Oca, ff. 73 a 74v, 02/05/1770, Avalúo
Joseph Bravo de Lagunas	Carrocero	01.12.1751	Debe 250 pesos.	Not. 5, caja 20, año 1751, escribano Juan Fausto Montes de Oca, último tercio de protocolos de 1751, ff. 155v a 177, 01/12/1751, Inventario por fallecimiento de doña Petra de Arze y Miranda, esposa del capitan don Martin Francisco de Izunza
Antonio Bravo	Carrocero	18.08.1753	Fiador del carrocero Juan Bravo en obligación de pagar arrendamiento de casa.	Not. 6, caja 87, año 1753, escribano Juan Antonio de Saldaña, Protocolos de 1753, ante José Antonio de Saldaña, ff. 374 a 374v, 18/08/1753, Arrendamiento de casa
Antonio Bravo	Carrocero	04.01.1757	Fiador de su hermano Juan Bravo, carrocero, quien debe pagar el arrendamiento de una casa.	Not. 2, caja 82, años 1754 a 1755, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Joseph de Linares Forma parte de los protocolos de 1757 ante Joachin Perez de Aguilar, ff. 1 a 2, 04/01/1757
Antonio Bravo de Laguna	Carrocero	04.06.1757	Hace avalúo de bienes.	Not. 5, caja 22, año 1759, escribano Juan Fausto Montes de Oca, Primer tercio de protocolos de 1759, f. 40v, 04/06/1757
Antonio Bravo	Carrocero	27.08.1758	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 91, años 1757 a 1758, escribanos Joseph Antonio de Medino, Joseph de Saldaña, Vicente de Vera, expediente "Año de 1757. Ymbentario y aprecios de los bienes con que se halla doña Antonia Aranguti viuda de don Manuel Garinzuain. No. 2". Ante Joseph Antonio de Saldaña, f. 3v, 4v a 10v y 13 a 14, 27/08/1758
Antonio Bravo	Carrocero	18.09.1764	Testamento	Not. 2, caja 90, años 1763 a 1764, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, testamentos de 1764, ff. 22v a 26v, 18/09/1764
Antonio Bravo	Carrocero	03.10.1764	Hace avalúo de bienes.	Not. 1, caja 20, años 1742, 1749, 1768 a 1769, escribanos Joaquín Sánchez de Roxas, Gregorio

				Mendizaval, Ygnacio Reyes Mendizaval, Protocolos de 1757 a 68 ante Joachin Sanches de Roxas, ff. 217 a 225, 03/10/1764
Joseph Antonio Bravo	Carpintero	22.07.1767	Poder para pleitos a don Diego Espinola por parte de alcaldes y veedores de varios gremios. Joseph Antonio Bravo representa los carpinteros, junto con Raphael García y Joseph Peche.	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769, escribanos G. Mendizaval, J. García Andrade, Y. J. Attondo R, J. F. Montes de Oca, J. Matheos, Y. Reyes Mendiz, Protocolos de 1760 a 67 ante Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 117 a 118v, 22/07/1765, Poder para pleitos
Joseph Antonio Bravo	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Joseph Antonio Bravo figura entre los maestros mencionados.	Not. 1, caja33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Juan Bravo	Carrocero	18.08.1753	Obligación por pagar arrendamiento de casa.	Not. 6, caja 87, año 1753, Escribano Juan Antonio de Saldaña, Protocolos de 1753, ante José Antonio de Saldaña, ff. 374 a 374v, 18/08/1753, Arrendamiento de casa
Juan Bravo	Carrocero	04.01.1757	Obligación de pagar el arrendamiento de una casa.	Not. 2, caja 82, años 1754 a 1755, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Joseph de Linares Forma parte de los protocolos de 1757 ante Joachin Perez de Aguilar, ff. 1 a 2, 04/01/1757
Martín Antonio Cabello	Ensamblador	19.05.1767	Recibe por aprendiz a Joseph Antonio Roldán.	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769, escribanos Gregorio Mendizabal, Joseph García Andrade, Ignacio Joseph Arredondo y Rascón, Juan Fausto Montes de Oca, Jacinto Mateos, Ignacio Reyes Mendizabal, protocolos de 1767, ante Joseph García de Andrade, s/f, 19.05.1767
Martín Antonio Cabello	Ensamblador	24.11.1767	Recibe por aprendiz a Marcelo de los Santos Macareo.	Not. 1, caja 26, años 1760 a 1761 y 1769, escribanos Gregorio de Mendizabal y Pedro de Quito, protocolos de 1767, ante Ignacio Joseph Attondo y Rascón, ff. 34v a 35v. 24.11.1767
Martín Antonio Cabello	Ensamblador	10.11.1774	Recibe por aprendiz a Joseph Ceferino Torres.	Not. 1, caja 32, años 1771 a 1776, Registro de escrituras de aprendices de todos los oficios

				mecánicos y artistas otorgadas ante don Mariano Francisco de Zambrano escribano mayor público de cabildo y diputación de esta Nobilísima Ciudad en este presente año de 1774-1775-776, s/f 10.11.1774.
Martín Cabello	Escultor, ensamblador	08.03.1776	Hace colateral dedicado a san Pedro Alcántara para la iglesia de Santa Bárbara.	Not. 6, caja 111, años 1775 a 1776, escribano Joseph Antonio Saldaña, protocolos 1776, ff. 56v-57, 08.03.1776
Martín Antonio Cabello	Ensamblador	12.08.1778	Hace retablo para la iglesia de Santa Catalina y uno para la iglesia de Santa Mónica.	Not. 1, caja 23, años 1751 y 1777, escribano Juan Vicente de Vega, protocolos de 1778, ff. 15-16v, 12.08.1778
Martín Cabello		02.08.1781	Iba a hacer un retablo para el pueblo de San Felipe de la Laguna. Junto con su hermano José Antonio Cabello.	Not. 1, caja 34, años 1776 a 1787, escribano Francisco de Soane , ff. 1048 a 1048v, fecha entre 14/07/1781 y 02/08/1781, No pasó.
José Antonio Cabello		02.08.1781	Junto con su hermano Martín Cabello iba a hacer un retablo para el pueblo de San Felipe de la Laguna.	Not. 1, caja 34, años 1776 a 1787, escribano Francisco de Soane , ff. 1048 a 1048v, fecha entre 14/07/1781 y 02/08/1781, No pasó.
Domingo Campos	Carpintero	27.08.1763	Vende solar en la calle de la Cocota.	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769, escribanos G. Mendizaval, J. García Andrade, Y. J. Attondo R, J. F. Montes de Oca, J. Matheos, Y. Reyes Mendiz, Protocolos de 1760 a 67 ante Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 67v a 69, 27/08/1763
Christóbal Carrasco	Carpintero	11.11.1757	Hace avalúo de bienes	Not. 3, caja 204, año1756, escribanos Manuel del Castillo y Juan Fausto Montes de Oca, Expediente "Año de 1756. No 24. Autos seguidos por el lizenciado don Gregorio Joseph Coriche como albacea de Francisca Theodora de Venavides contra el coronel de el tercio de pardos Manuel Bertel", ff. 64v a 65, 11/11/1757, Reconocimiento de tazadores
Christóbal Carrasco	Carpintero	22.12.1764	Recibe por aprendiz a Jacinto Hidalgo.	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769, escribanos G. Mendizaval, J. García Andrade, Y. J. Attondo R, J. F. Montes de Oca, J. Matheos, Y. Reyes Mendiz, Protocolos de 1760 a 67 ante Ygnacio Reyes

				Mendizaval, ff. 109v a 110v, 22/12/1764
Christóbal Carrasco	Carpintero	11.03.1765	Notificación y avalúo de bienes.	Not. 2, caja 90, años 1763 a 1764, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Forma parte del Expediente de Juan Miguel Perez del Castillo, maestro mayoral del arte mayor de la ceda, ff. 220v-221, 11/03/1765
Joseph Castellanos	Carpintero	18.06.1754	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 88, año 1754, escribano José Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1754. No 5. Ymbentarios y aprecios de los vienes que quedaron por muerte de don Joseph Alonzo Pinedo." Ante Joseph Antonio de Saldaña, f. 15, 18/06/1754, Ynventario 2º
José Mariano del Castillo	Ensamblador	12.02.1780	Recibe como aprendiz a Fernando Labora.	Not. 5, caja 33, años 1780 a 1783, protocolos 1780, escribano Ignacio Reyes Mendizaval, ff. 5v-6, 12.02.1780.
José Mariano del Castillo	Ensamblador	01.08.1786	Siete retablos para la iglesia de Santa Teresa (junto con los ensambladores Francisco Prudencio Mesa y José Flores).	Not.1, caja 46, protocolos de 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, 01 de agosto 1786, ff. 628-630v, Obligación de ensambladores;
José Mariano del Castillo	Ensamblador	07.02.1791	Obras de talla, dorado y policromía en el retablo mayor de Santo Domingo (junto con el dorador Miguel del Castillo).	Not. 1, caja 52, protocolos de 1791, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 71v-73v, 07.02.1791
José Mariano del Castillo	Ensamblador	14.09.1791	Compra de casa.	Not. 1, caja 52, protocolos de 1791, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 625v-629v, 14.09.1791.
Josef Mariano del Castillo	Ensamblador	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de Castro y Andrade para que los represente en un pleito con los pintores.	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799, Poder
Joseph Colón	Carpintero	26.04.1766	Fía a Joseph Joachin Rosas o Joseph Jorge Flores.	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769, escribanos G. Mendizaval, J. García Andrade, Y. J. Attondo R, J. F. Montes de Oca, J. Matheos, Y. Reyes Mendiz, Libro de Fianzas de 1766 a 67 ante Ygnacio Joseph Attondo

				y Rascón, s/f, 26/04/1766
Josef Cora	Escultor	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de Castro y Andrade, para que los represente en un pleito con los pintores.	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799, Poder
Juan Josef Cora	Escultor	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de Castro y Andrade para que los represente en un pleito con los pintores.	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799, Poder
Zacarías Cora	Escultor	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de Castro y Andrade para que los represente en un pleito con los pintores.	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799, Poder
Domingo Corbello	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Domingo Corbello figura entre los maestros mencionados.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Vicente Corbello/ Corveyo	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Vicente Corbello figura entre los maestros mencionados.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Christóbal Ignacio de Escobar	Carpintero	07.01.1780	Recibe por aprendiz a Ignacio Christóbal Rojas.	Not. 6, caja 114, año 1780, escribano Carlos Alvarez Echeverria, protocolos de 1780, ff. 1 a 2, 07/01/1780
Christóbal Ignacio de Escobar	Carpintero	08.03.1780	Recibe por aprendiz a Francisco Ignacio de Santa María.	Not. 6, caja 114, año 1780, escribano Carlos Alvarez Echeverria, protocolos de 1780, f. 104v, 08/03/1780
Christóbal Ignacio Escobar	Carpintero	1783	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 100, años 1780 a 1783, escribano Joseph Augustin de Saldaña, Cuenta de división y partición de los bienes que quedaron por fallecimiento de el capitán don Miguel de Aranguti, ante Cayetano María de la Torre y Torija, ff. 141 a 142.

Francisco Joseph Escobar	Carpintero	21.10.1776	Iba a recibir como aprendiz a Francisco Méndez.	Not. 1, caja 34, años 1776 a 1787, escribano Francisco de Soane, protocolos 1776, ff. 743v a 744, , 21.10.1776, NO PASÓ
Francisco José de Escobar	Ensamblador	05.11.1776	Se obiga a hacer 31 sillas, un fascistol, una puerta y un antepecho para el coro de la iglesia de San Francisco.	Not. 1, caja 32, años 1771 a 1776, Mariano Francisco Zambrano, s/f, 05/11/1776, Obligación
Estevan Joseph Fenis	Carpintero (¿y pintor?)	22.05.1771	Fia a Carlos Gutiérrez, preso en la cárcel pública.	Not. 1, caja 9, años 1702 a 1759, escribano Juan de Álvarez, Cuaderno fianzas 1770 a 71, s/f, 22/05/1771
José Esteban Feniz	Ensamblador, carpintero	24.05.1785	Se obliga a hacer un trono para la virgen de la Merced y un sagrario. Fiador: José Luis Gonzáles, ensamblador y carpintero.	Not. 4, caja 282, años 1785 a 1788, escribanos Francisco Javier Bernal y Joseph Benites, protocolos de 1785, ante Francisco Xavier Bernal, ff. 90v a91v, 24/05/1785
Salvador Fernandes	Carpintero	06.07.1796	Recibe por aprendiz a Mariano Domínguez.	Not. 6, caja 127, año 1796, escribano Saldaña, protocolos de 1796, ff. 131v a 132, 06/07/1796
Antonio Flores	Carrocero	16.12.1774	Fiador en obligación de pago del carrocero Vicente Villegas.	Not. 5, caja 31, año 1775, escribano Juan Vicente de Vega, protocolos del tercer tercio de 1774, ff. 90v a 91, 16/12/1774, Obligación por reales, NO PASÓ.
Antonio Flores	Carrocero	1777	Expediente contra el carrocero Mariano de Villegas acerca de la devolución de un vidrio de forlón.	Not. 6, caja 112, año 1777, escribano Diego Miguel de Aburto, Executivos, Año de 1777, José Antonio Flores contra Mariano de Villegas, ante Saldaña
José Antonio Flores	Carrocero	1786	Expediente de ceción.	Not. 3,caja 218, años 1786, 1790 a 1796 y 1805, escribanos José Ignacio Salazar y Francisco Guerrero Zambrano, Expediente “Ceción. 1786. Hecho por doña Maria Thereza Zamora, viuda de José Antonio Flores, maestro carrozero”, ante José Augustín de Salazar.
Ignacio Flores	Carrocero	1793	Insolvencia	Not. 6, caja 124, año 1793, escribano Saldaña, Expediente Insolvencia de Ygnacio Flores, maestro carrosero. 1793
José Flores	Ensambladores	01.08.1786	Siete retablos para la iglesia de Santa Teresa (junto con los ensambladores Francisco Prudencio Mesa y José Mariano del Castillo).	Not.1, caja 46, protocolos 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, 01/08/1786, ff. 628-630v, Obligación de ensambladores

José Flores	Ensamblador	03.12.1787	Tres retablitos para la iglesia de Ihualtepec.	Not. 2, caja 103, años 1786 a 1787, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, protocolos 1787, ff. 708-710v, escritura de ajuste y contrato; ff. 710v-711, Fianza, 03.12.1787.
Josef Flores	Ensamblador	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de Castro y Andrade para que los represente en un pleito con los pintores.	Not. 6, caja 130, años1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799, Poder
Pedro Flores	Carpintero	1783	Expediente de pleito.	Not. 5, caja 34, años 1783 y 1774, escribano Joseph Benitez y Zarate, Expediente, Escribano Saldaña y otros. 1783. Pedro Flores, vecino de Puebla de oficio carpintero y recidente en el pueblo de Napaluca contra don Nicolas Paes.
Francisco Fuentes	Carrocero	21.03.1792	Recibe por aprendiz a José Mariano Chavez.	Not. 6, caja 123, año 1792, escribano Saldaña, protocolos de 1792, ff. 95v a96, 21/03/1792
Miguel Garbián	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Miguel Garbían figura entre los maestros mencionados.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Antonio García	Carpintero	22.11.1760	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 95, año 1760, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente “Año de 1760. No 12. Ymbentarios de los bienes que quedaron por muerte de don Joseph Garzia Cerrano”
Antonio García	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Antonio García figura entre los maestros mencionados.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Joaquín García	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Joaquín García figura entre los maestros mencionados.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Joaquín García	Carpintero	14.09.1775	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 110, años 1774 a 1775, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente “1775. Diligencias

				fechas sobre la quiebra de don Miguel de Frias", ff. 2v a 5, 14.09.1775.
Joseph García Serrano	Carpintero	18.09.1753	Acerca de fiar a un presbítero.	Not. 4, caja 277, años 1751 a 1755, escribanos Francisco Antonio de Scandin y Bernardo Bermudez de Castro, Protocolos de 1753 ante Francisco Antonio de Nandin, ff. 14v a 16v, 18/09/1753, Obligación y subrrogación
Joseph García Serrano	Carpintero	24.09.1753	Recibe por aprendices a los hermanos Hipolito Casiano y Pedro Esteban de Escobar.	Not. 1, caja 10, años 1706 a 1750, escribano Juan de Chaves, Protocolos de 1751 a 58, ff, 263v a 265, 24/09/1753
Joseph García Serrano	Carpintero	16.03.1754	Alcalde del gremio de carpinteros, junto con Nicolás Lópes Berrueco (veedor) y Pablo Antonio (veedor de ensambladores) da poder a Miguel Lópes Berrueco.	Not. 2, caja 82, años 1754 a 1755, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Joseph de Linares, S/f, 16/03/1754
Joseph García	Carpintero	29.08.1755	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 89, año 1755, escribano Juan Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1755. Ymbentarios y aprecios de los vienes que quedaron por muerte del Señor Doctor Don Juan Peres Ferandes de Salgo maestre escuela que fue de la Santa Yglecia Cathedral de esta Ciudad" Ante Joseph Antonio de Saldaña, s/f, 29/08/1755, Aceptación y juramento de peritos
Joseph García Serrano	Carpintero	07.03.1758	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 84, años 1756 a 1758, escribano Joaquín Pérez de Aguilar y Lucas Antonio de Vargas, expediente, expediente de 1757 "Autos contra el maestro herrero capitán don Andrés Peña", ff. 96v a 97, 07.03.1758.
Joseph García Serrano	Carpintero	05.09.1758	Da poder al lic. don Manuel García Serrano, presbítero.	Not. 1, caja 22, años 1751 y 1778, escribanos Pedro de Cueto e Ignacio Joseph Attondo y Rascón, Protocolos de 1755 a 1761 ante Pedro de Cuetto, ff. 72v a 73, 05/09/1758
Joseph García Serrano	Carpintero	1758	Expediente de demanda contra el capitán Augustín Gutiérrez Nabamuel.	Not. 6, caja 92, año 1758, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente, Demanda puesta por parte de don Joseph Garcia Serrano contra el capitan don

				Augustin Gutierres Nabamuel, sobre el arrendamiento de un pedaso de citio de su casa.
Joseph García Serrano	Carpintero	22.07.1760	Poder para testar.	Not. 1, caja 22, años 1751 y 1778, escribanos Pedro de Cueto e Ignacio Joseph Attondo y Rascón, Protocolos de 1755 a 61 ante Pedro de Cuetto, s/f, 22/07/1760
Joseph García Serrano	Carpintero	1760	Inventarios de los bienes que quedaron por su muerte.	Not. 6, caja 95, año 1760, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente “Año de 1760. No 12. Ymbentarios de los bienes que quedaron por muerte de don Joseph Garzia Cerrano”
Juan Manuel García	Carpintero?	21.08.1758	Hace avalúo de bienes de madera, talla, escultura.	Not. 2, caja 85, años 1758 a 1759, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Expediente "Año de 1758. No 91. Ymbentarios y aprecios de los bienes que quedaron por fallecimiento del lizenciado don Antonio de Salasar Mendes Monte presvitero que fue deste obispado." Ante Joachin Peres de Aguilar, ff. 6 a 13v, 21/08/1758, Avalúos
Miguel García Serrano	Carpintero	27.03.1753	Alcalde del gremio de carpinteros, junto con el maestro tornero Joseph de Amador, veedor, da poder a Ygnacio Chaves, maestro ensamblador de México.	Not. 3, caja 206, años 1753 a 1759, escribano Manuel del Castillo, Primer tercio de los protocolos de 1753 ante Juan Fausto Montes de Oca, ff. 128v a 129v, 27/03/1753
Miguel García Serrano	Carpintero	07.04.1753	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 87, año 1753, escribano Juan Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1753. No 12. Ymbentareo de los bienes que quedaron por muerte de don Manuel de Aranguren vezino y del comercio de esta ciudad." Ante Joseph Antonio de Saldaña, ff. 8 a 8v, 07/04/1753
Raphael García Serrano	Carpintero	02.03.1761	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 97, año 1761, escribano Joseph Antonio de Saldaña, ff. 26 a 29, 02/03/1761
Raphael García Serrano	Carpintero	07.03.1761	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 97, año 1761, escribano Joseph Antonio de Saldaña, ff. 33 a 36v, 07/03/1761
Raphael García	Carpintero	22.07.1765	Poder para pleitos a don Diego Espinola por parte de alcaldes y veedores de varios gremios. Raphael	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769, escribanos G. Mendizaval, J. García Andrade, Y. J. Attondo R, J. F. Montes de Oca, J. Matheos, Y. Reyes Mendizaval,

			García representa los carpinteros, junto con Joseph Antonio Bravo y Joseph Peche.	protocolos de 1760 a 67, ante Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 117 a 118v, 22/07/1765, Poder para pleitos
José Luis González	Ensamblador, carpintero	24.05.1785	Fiador en el contrato que otorga José Esteban Feniz de hacer un trono para la virgen de la Merced y un sagrario.	Not. 4, caja 282, años 1785 a 1788, escribanos Francisco Javier Bernal y Joseph Benites, protocolos de 1785 ante Francisco Xavier Bernal, ff. 90v a91v, 24/05/1785
Vicente González	Carpintero	1798	Cumplimiento de un contrato.	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, Expediente Sobre cumplimiento de un contrato por don Vicente Gonzales y don Mariano Olasaba. 1798.
José Guevara	Carpintero	06.08.1793	Da poder a Nicolás de Castro y Andrade.	Not. 6, caja 124, año 1793, escribano Saldaña, protocolos de 1793 anteYgnacio Reyes Mendizaval, ff. 244v a 246, 06/08/1793, Poder
José Guevara	Carpintero	13.10.1797	Recibe por aprendiz a Francisco José Parraga.	Not. 1, caja 56, años 1797 a 1798, escribano Mariano Francisco Zambrano, Protocolos de 1797 ante Manuel Herrera, s/f, 13/10/1797
Juan de Lima	Ensamblador	04.12.1786	Venta de casa; Juan de Lima es español, barrio de Santiago, casado con Isabel Flores, india.	Not. 2, caja 102, años 1785 a 1786, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, protocolos 1786, ff. 250-252v, 04.12.1786
Nicolás Berrueco	Carpintero	26.06.1753	Recibe por aprendiz a Faustino Antonio de Villegas.	Not. 2, caja 81, años 1752 a 1753, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Segundo tercio de protocolos de 1753, ff. 105v a 106v, 26/06/1753
Nicolás Lopes Berrueco	Carpintero	04.07.1753	Recibe por aprendiz a Mariano Jacobo de Roxas.	Not. 2, caja 81, años 1752 a 1753, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Segundo tercio de protocolos de 1753, ff. 114v a 115v, 04/07/1753
Nicolás Lopes Berrueco	Carpintero	16.03.1754	Veedor del gremio de carpinteros, junto con Joseph García Serrano (alcalde) y Pablo Antonio (veedor de ensambladores) da poder a Miguel Lópes Berrueco.	Not. 2, caja 82, años 1754 a 1755, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Joseph de Linares, S/f, 16/03/1754
Domingo Macario	Carpintero, escultor	08.10.1774	Perito	Not. 6, caja 110, años 1774 a 1775, escribano Joseph Antonio de Saldaña, “Demanda. Año 1774”, ante Ignacio Reyes Medizaval, f. 48, 08.10.1774

Onofre Marín de Eredia	Carpintero	10.04.1769	Recibe por aprendiz a Salvador Cayetano.	Not. 1, caja 30, años 1768 a 1771, escribano Ignacio Joseph Atondo y Rascón, protocolos 1768, escribano Juan Fausto Montes de Oca, f. 22v, 10.04.1769
Ignacio Matamoros	Carpintero	01.06.1776	Poder general de varios gremios. Joseph de Santa María, Ignacio Matamoros e Ignacio Alcalá representan el de carpinteros y toneleros.	Not. 1, caja 32, años 1771 a 1776, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 01/06/1776, Poder general
Mathias	Escultor	30.01.1767	Fianza de Nicolás Mariano Dias de Aguilar que Thomas Dias no se comunicara con María de la Consepción, mujer del escultor indio.	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769, escribanos G. Mendizaval, J. García Andrade, Y. J. Attondo R, J. F. Montes de Oca, J. Matheos, Y. Reyes Mendizaval, Libro de Fianzas de 1766 a 67, ante Ygnacio Joseph Attondo y Rascón, s/f, 30/01/1767
Salvador Antonio de Medinilla	Carrocero	06.02.1767	Los herederos de Maria Marcela Saldaña y de Joseph de Chaves le venden casa en el barrio de Analco.	Not. 2, caja 92, años 1766 a 1769, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Protocolos de 1767, ff. 27v a 31, 06/02/1767
Salvador Antonio de Medinilla	Carrocero	07.02.1770	Vende una casa en el barrio del Santo Ángel.	Not. 3, caja 211, años 1770 a 1779, escribanos Manuel del Castillo y Josef Ignacio del Castillo, Protocolos de 1770 ante Manuel del Castillo, ff. 17 a 18, 07/02/1770, venta
Onofre Mejía	Carpintero	12.03.1773	Recibe por aprendiz a Juan Chrisostomo Cadena.	Not. 1, caja 31, años 1770 a 1773, varios escribanos, protocolos 1773, ante Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 188v a 189, 12.03.1773
Onofre Mejía	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Onofre Mejía figura entre los maestros mencionados como alcalde de carpintero de lo blanco.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Onofre Mejía	Carpintero	27.08.1773	Diferentes gremios juran a María Guadalupe como su patrona. Onofre Mejía representa como alcalde a los carpinteros.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Juan Fausto Montes de Oca, s/f, 27/08/1773
Honofre Mexia y Montiel	Carpintero	26.10.1781	Vende una casa en el barrio del alto.	Not. 1, caja 40, año 1781, escribano Mariano Francisco Zambrano, f. 296, sin fecha, entre 02/07/1781 y 26/10/1781, Venta de casa

Francisco Prudencio Mesa	Ensambladores	01.08.1786	Siete retablos para la iglesia de Santa Teresa (junto con los ensambladores José Mariano del Castillo y José Flores).	Not.1, caja 46, protocolos 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 628-630v, 01.08.1786, Obligación de ensambladores.
Francisco de Mesa	Ensamblador	04.09.1786	Retablo para la iglesia de Santa Catalina.	Not. 1, caja 46, protocolos 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 791-792, 04.09.1786
Francisco de Mesa	Ensamblador	04.12.1786	Declaración en documento de venta de Juan de Lima.	Not. 2, caja 102, años 1785 a 1786, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, protocolos 1786, ff. 250-252v, 04.12.1786
Francisco de Mesa	Ensamblador	06.11.1795	Colateral para la iglesia del Acatlán (junto con el dorador Manuel del Castillo).	Not. 3, caja 219, años 1794 a 1795, protocolos 1795, escribano José Ignacio del Castillo, ff. 270-271, 06.11.1795, Obligación
Josef Sixto Mesa	Ensamblador	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de Castro y Andrade para que los represente en un pleito con los pintores.	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799, Poder
Nicolás de Mora	Carpintero	11.02.1760	Testigo	Not. 3, caja 206, años 1753 a 1759, escribano Manuel del Castillo, Expediente acerca del platero Joseph Carrión y alhajas, Ante Juan Vicente de Vega, ff. 6v a 7, 11.02.1760
José Moreno	Carrocero	10.01.1795	El convento de Santa Catalina le da en arrendamiento una casa propio para el oficio de carrocero, en la calle de los Miradores.	Not. 6, caja 126, año 1795, escribano Saldaña, protocolos de 1795 ante Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 2v a 3v, 10/01/1795, Arrendamiento de casa
Joseph Manuel de Nava	Carpintero	24.05.1771	Fia a Joseph Antonio Aguilar, preso en la cárcel pública.	Not. 1, caja 9, años 1702 a 1759, escribano Juan de Álvarez, Cuaderno de fianzas 1770 a 71, s/f, 24/05/1771
Luis Negreros	Carrocero	22.07.1765	Poder para pleitos a don Diego Espinola por parte de alcaldes y veedores de varios gremios. Luis Negreros representa a los carroceros, junto con Manuel Antonio Pabón.	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769, escribano G. Mendizaval, J. García Andrade, Y. J. Attondo R, J. F. Montes de Oca, J. Matheos, Y. Reyes Mendiz., protocolos de 1760 a 1767, ante Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 117 a 118v, 22/07/1765, Poder para pleitos

José Ordán	Ensamblador y/o escultor	20.01.1800	Es miembro del gremio de ensambladores en el pleito con los pintores. Además es mencionado en la lista de ensambladores con obradores públicos.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente 1799, ante José Antonio Palacios.
Joseph Ordóñes	Carpintero	01.08.1759	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 85, años 1758 a 1759, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Expediente "No. 107. Ynventarios y aprecio [faltan palabras]" por muerte de don Francisco Bernal, ff. 6 a 8v, 01/08/1759
Manuel de Orduña	Carpintero	19.07.1769	Recibe por aprendiz a Julio de Ansures.	Not. 1, caja 20, años 1742, 1749, 1768 a 1769, escribanos Joaquín Sánchez de Roxas, Gregorio Mendizaval, Ygnacio Reyes Mendizaval, Protocolos de diferentes años. Protocolos de 1768 a 1769 ante Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 254 a 254v, 19/07/1769
Manuel de Orduña	Carpintero	12.06.1773	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 108, año 1773, escribano Saldaña, "Executivos Fechos en virtud de ofico del señora gobernador politico y militar de esta ciudad para que Manuel Yrisiso Santander, sargento mayor del tercio de pardos por cantidad de pesos procedidos de tributos de pardos y morenos que estaban a su cargo. Año de 1773", f. 6, 12.06.1773
Manuel Antonio Pabón	Carrocero	22.07.1765	Poder para pleitos a don Diego Espinola por parte de alcaldes y veedores de varios gremios. Joseph Peche representa a los carroceros, junto con Luis Negreros.	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769, escribanos G. Mendizaval, J. García Andrade, Y. J. Attondo R, J. F. Montes de Oca, J. Matheos, Y. Reyes Mendizaval, protocolos de 1760 a 1767 ante Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 117 a 118v, 22/07/1765, Poder para pleitos
Manuel Antonio Pabón	Carrocero	30.01.1767	Testamento	Not. 6, caja 102, años 1767 a 1768, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Testamentos de 1767, ff. 2 a 4, 30/01/1767
Joseph Pacheco	Carpintero	22.11.1760	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 95, año 1760, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1760. No 12. Ymbentarios de los bienes que quedaron por muerte de don Joseph Garzia Cerrano"

Pablo Antonio Palacios	Ensamblador	16.03.1754	Veedor de ensambladores, junto con Joseph García Serrano (alcalde de carpinteros) y Nicolás Lópes Berrueco (veedor de carpinteros) da poder a Miguel Lópes Berrueco.	Not. 2, caja 82, años 1754 a 1755, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Joseph de Linares, protocolos 1754 ante Joaquín Pérez de Aguilar, s/f, 16/03/1754.
Pablo Antonio Palacios	Ensamblador	12.09.1757	Retablo para la Santísima Señora, iglesia de Nuestra Señora del Refugio.	Not. 3, caja 205, año 1757, escribanos Manuel del Castillo y Juan Fausto Montes de Oca, último tercio de protocolos de 1757, ante Juan Fausto Montes de Oca, ff. 5 a 5v, 12/09/1757
Pablo Palacios	Ensamblador	22.09.1757	Recibe por aprendiz a José Flores.	Not. 1, caja 24, años 1754 a 1759, escribano Gregorio de Mendizabal, protocolos de 1756 a 1759 ante Gregorio de Mendizaval, f. 165v a 166, 22.09.1757, Escritura de aprendiz.
Pablo Antonio Palacios	Carpintero	01.03.1759	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 93, año 1759, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente "Ymbentareos y parecios de los bienes que quedaron por muerte de don Mathias Antonio Flores, cacique.", ff. 3 a 3v, 4v a 8, 10 a 19v, 29, 01/03/1759
Pablo Palacios	Ensamblador	14.02.1761	Recibe por aprendiz a Joseph Joaquín.	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769, escribanos Gregorio Mendizabal, Joseph García Andrade, Ignacio Joseph Arredondo y Rascón, Juan Fausto Montes de Oca, Jacinto Mateos, Ignacio Reyes Mendizabal, protocolos de 1760 a 1767 ante Ignacio Reyes Mendizaval, ff. 2v a 3v, 14.02.1761.
Pablo Palacios	Ensamblador, escultor, carpintero	26.05.1764	Retablo mayor para la iglesia de Apan.	Not. 5, caja 26, año 1764, escribano Juan Fausto Montes de Oca, segundo tercio de protocolos de 1764, ff. 49v a 52v, 26.05.1764, Obligación
Pablo Palacios		03.03.1766	Es fiscal actual del barrio de Santiago.	Not. 5, caja 27, años 1765 a 1766, escribano Juan Fausto Montes de Oca, Protocolos de 1766, s/f, 03/03/1766
Pablo Palacios	Carpintero, tallador	14.01.1768	Hace avalúos de bienes.	Not. 6, caja 100, años 1765 a 1766, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1766. Autos fechos a pedimento del lizenciado don Juan Gonzales del Castillo como alvacea de doña Francisca Ximenes

				Corona sobre la venta de sus bienes", ff. 21v a 22v, 14/01/1768 y f. 36v, 10/02/1768
Pablo Antonio Palacios	Escultor	26.08.1769	Testigo en asunto del pueblo Santa Catharina Xitlaltepec.	Not. 3, caja 209, años 1766 a 1769, escribanos Francisco y Manuel del Castillo, protocolos de 1769 ante Manuel del Castillo, ff. 88-94, 26/08/1769
Isidro Palomares	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Isidro Palomares figura entre los maestros mencionados.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Josef Pantaleón	Ensamblador	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de Castro y Andrade para que los represente en un pleito con los pintores.	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799, Poder
Joseph Peche	Carpintero	22.07.1765	Poder para pleitos a don Diego Espinola por parte de alcaldes y veedores de varios gremios. Joseph Peche representa los carpinteros, junto con Joseph Antonio Bravo y Raphael García.	Not. 1, caja 29, años 1766 y 1769, escribanos G. Mendizaval, J. García Andrade, Y. J. Attondo R, J. F. Montes de Oca, J. Matheos, Y. Reyes Mendizaval, protocolos de 1760 a 1767 ante Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 117 a 118v, 22/07/1765, Poder para pleitos
Luis Perea	Carrocero	23.06.1764	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 90, años 1763 a 1764, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Protocolos de 1764, ff. 293 a 293v, 23/06/1764
Joseph Pinto	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Joseph Pinto figura entre los maestros mencionados.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Antonio Rafael de Prado	Carpintero	22.06.1776	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 112, años 1790 a 1793, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Mariano Francisco Zambrano, Expediente "Demanda. 1780" que contiene los inventarios de los bienes del licenciado don Antonio de Arisa y Torives, presbítero, difunto, ff. 27 a 27v y 39v, junio 1774 y 22.06.1776.

José de Prado (firma como Antonio Prado y Guevara)	Carpintero	02.01.1780	Se obliga a hacer una puerta para el santuario de Nuestra Señora de Guadalupe.	Not. 4, caja 281, años 1771 a 1781, escribano Francisco Javier Bernal, protocolos de 1781, ff. 1 a 1v, 02/01/1781
Josef Manuel Quintero	Ensamblador	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de Castro y Andrade para que los represente en un pleito con los pintores.	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799, Poder
Josef Ramos	Escultor	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de Castro y Andrade para que los represente en un pleito con los pintores. Además es mencionado en la lista de escultores con obradores públicos, al inicio del pleito.	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799, Poder
José Mariano Reyes	¿Carpintero?	1797	Hace avalúo de bienes.	Not. 5, caja 37, años 1796 y 1797, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, protocolos de 1797, ff. 233 a 234v, sin fecha, avalúo
Gaspar de los Reyes	Ensamblador	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de Castro y Andrade para que los represente en un pleito con los pintores.	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799, Poder
Francisco Javier Rincón Gallardo	Carpintero	01.06.1757	Hace avalúo de bienes	Not. 5, caja 22, año 1759, escribano Juan Fausto Montes de Oca, Primer tercio de protocolos de 1759, ff. 39 a 40, 01/06/1757
Joseph Rincón	Carpintero	02.06.1769	El convento de Santa Clara le vende un sitio de tierra.	Not. 1, caja 20, años 1742, 1749, 1768 a 1769, escribanos Joaquín Sánchez de Roxas, Gregorio Mendizaval, Ygnacio Reyes Mendizaval, Protocolos de diferentes años. Protocolos de 1768 a 1769 ante Ygnacio Reyes Mendizaval, ff. 239v a 242, 02/06/1769

Joseph Rincón	Carpintero	13.08.1770	Correspondencia con el obispo acerca de una casa.	Not. 3, caja 217, años1789 a 1791, escribano Josef Ignacio del Castillo, ff. 110 a 114, 13/08/1770
Joseph Rincón	Carpintero	20.09.1770	Asunto de una casa.	Not. 3, caja 211, años 1770 a 1779, escribanos Manuel del Castillo y Josef Ignacio del Castillo, Protocolos de 1770 ante Manuel del Castillo, ff. 107 a 108v, 20/09/1770
Joseph Rincón Gallardo	Carpintero y ebanista	21.07.1773	Por si y en nombre del gremio de carpinteros da poder a don Cayetano Urbaneja, vecino de la corte de Madrid.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 82v a 84, 21/07/1773, Poder
Joseph Rincón Gallardo	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. José Rincón Gallardo figura entre los maestros mencionados.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Josef Rincón	Carpintero	29.07.1774	Vende una casa en el barrio de San Francisco.	Not. 5, caja 31, año 1775, escribano Juan Vicente de Vega, protocolos del segundo tercio de 1774, ff. 57 a 59v, 29/07/1774, Venta de casa
José Rincón Gallardo	Carpintero	06.04.1776	Se hace un avalúo de su casa.	Not. 1, caja 36, año 1777, escribanos Mariano Francisco Zambrano y Jacinto Matheos de Taboada, ff. 316 a 317, 06/04/1776, Avalúo
José Rincón Gallardo	Carpintero	06.06.1777	El convento de Santa Clara rescinde del contrato de venta de 1769.	Not. 1, caja 36, año 1777, escribanos Mariano Francisco Zambrano y Jacinto Matheos de Taboada, ff. 318 a 323, 06/06/1777
José Rincón	Carpintero	06.07.1779	Hace avalúo de bienes.	Not. 5, caja 33, años 1780 a 1783, escribanos Joaquín Reyes Mendizaval y Joseph Benitez y Zarate, protocolos de 1782 ante Ignacio Reyes Mendizaval, f. 32 y 33 a 39v, 06.07.1779.
José Rincón		30.12.1780	División y reconocimiento, con Ignacio Rincón.	Not. 6, caja 114, año 1780, escribano Carlos Alvarez Echeverria, protocolos de 1780, ff. 326 a 327, 30/12/1780, Convenio de división y reconocimiento, Documento muy maltratado
Joseph Rincón	Carpintero	06.09.1781	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 115, años 1781 a 1782, escribano Saldaña, Expediente cesión de 1781 hecha por Miguel Marin, ff. 25v a 26, 06.09.1781

José Rincón	Carpintero	04.05.1782	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 116, año 1782, escribano Saldaña, expediente "Esperas pedidas por don José Carrillo. 1782", ff. 7 a 8v, 04/05/1782
José Rincón Gallardo	Carpintero	12.08.1782	Junto con su hermano Ignacio vende unas casas en la Plazuela de San Roque.	Not. 1, caja 41, año 1782, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 12/08/1782
Josef Rincón Gallardo	Carpintero	20.09.1782	Acerca de venta de casas en la Plazuela de San Roque.	Not. 2, caja 99, años 1780 a 1785, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y José Benitez Zarate, protocolos ante Joaquín Pérez de Águilar, ff. 201v a 210 y ¿?, 20/09/1782
José Rincón Gallardo		16.10.1782	Asunto de una casa.	Not. 6, caja 116, año 1782, escribano Saldaña, protocolos de 1782, ff. 200 a 22v, 16/10/1782, Cancelación
José Rincón Gallardo	Carpintero	14.11.1782	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 115, años 1781 a 1782, escribano Saldaña, Expediente ceción 1782, hecha por don José Antonio Arroyos, s/f, 14/11/1782
José Rincón Gallardo		08.10.1784	Vende una casa en la calle de San Francisco.	Not. 3, caja 215, años 1780 a 1784 y 1786, escribano Josef Ignacio del Castillo, protocolos de 1784, ff. 175 a 177v, 08/10/1784, Venta
José Rincón Gallardo	Carpintero	07.12.1784	Acepta convenio de pagos con Romualdo Quijano.	Not. 1, caja 43, año 1784, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 831 a 832, 07/12/1784, Convenio y obligación
José Rincón Gallardo	Carpintero	06.05.1785	Compra de casa. Venta de ningún valor.	Not. 1, caja 45, año 1785, escribanoMariano Francisco Zambrano, s/f, 06/05/1785
José Antonio Rincón	Carpintero	26.01.1786	Obligación de entregar la plaza compuesta de yucales y cajones. Junto con el carpintero Ignacio Rincón.	Not. 3, caja 215, años 1780 a 1784 y 1786, escribano Josef Ignacio del Castillo, protocolos de 1786, ff. 17v a 18, 26/01/1786
José Rincón Gallardo	Carpintero	07.12.1786	Dona una casa a la cofradía del cordón en el convento de San Francisco.	Not. 3, caja 215, años 1780 a 1784 y 1786, escribano Josef Ignacio del Castillo, protocolos de 1786, ff. 253 a 254v, 07/12/1786, Donación
José Rincón Gallardo		09.12.1786	Testamento.	Not. 3, caja 215, años 1780 a 1784 y 1786, escribano Josef Ignacio del Castillo, testamentos de 1786, f. 78v, 09/12/1786

Ignacio Rincón		30.12.1780	División y reconocimiento, con José Rincón.	Not. 6, caja 114, año 1780, escribano Carlos Alvarez Echeverria, protocolos de 1780, ff. 326 a 327, 30/12/1780, Convenio de división y reconocimiento, Documento muy maltratado
Ignacio Rincón Gallardo	Carpintero	12.08.1782	Junto con su hermano José vende casas en la Plazuela de San Roque	Not. 1, caja 41, años 1782, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 12/08/1782
Ignacio Rincón	Carpintero, escultor, tallador	16.02.1785	Hace avalúo de bienes.	Not. 4, caja 282, años 1785 a 1788, escribanos Francisco Javier Bernal y Joseph Benites, protocolos de 1785 ante Francisco Javier Bernal, ff. 163v, 173 y 180, 16/02/1785, Avalúos
Ignacio Rincón	Carpintero	15.09.1786	Entregó una mesa que disgustó.	Not. 6, caja 118, años 1786 a 1787, escribano Saldaña, protocolos de 1786, ff. 57v a58, 15/09/1786
Ignacio Rincón Gallardo	Maestro mayor de carpintero	06.10.1790	Asunto de avalúo.	Not. 6, caja 122, año 1791, escribano Saldaña, protocolos de 1790 y 1791 ante Ygnacio de Mendizaval, f. 62v, 06/10/1790, Obligación por reales
Ignacio Rincón	Carpintero	15.11.1790	Diferentes memorias de gastos respecto al acarreo de madera.	Not.6 , caja 121, año 1790, escribanos Joseph Antonio y Joseph Agustin de Saldaña, expediente Comprobante de cuentas de 1790, por Ygnacio Zapata, f. 111, 15.-18.11.1790.
Ignacio Rincón		1790	Pago por la direccion para la construccion de dichos tablados y cuidado de las maderas. Gastos de cuchumbres, acarreo de madera.	Not.6 , caja 121, año 1790, escribanos Joseph Antonio y Joseph Agustin de Saldaña, expediente de cuentas de los toros, 1790, f. 195 y ff. 199 a 199v.
Ignacio Rincón	Carpintero	04.12.1790	Recibo por pago de avalúo de bienes.	Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Juan de Castro y Andrade, Expediente "1790. Inventarios de los bienes por fallecimiento de doña Joaquina Lopez Milan.", f. 24, 04/12/1790, Recibo
Juan Josef Ríos	Carpintero	09.06.1781	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 100, años 1780 a 1783, escribano Joseph Augustin de Saldaña, Volumen sobre la Hacienda de Zoltepeque que contiene 331 fojas en total, ff. 40 a 42v, 09/06/1781, Nombramiento
Josef Nicolás Riva de Neira	Carrocero	13.04.1774	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 110, años 1774 a 1775, escribano Joseph Antonio de Saldaña, “Militar. 1774. Inventarios y

				aprecios de los bienes que quedaron por muerte de doña Juana de Arce y Miranda viuda que fue del capitan don Josef Franzisco Monjardin", s/f, 13.04.1774
Joseph Nicolás de Riva de Neira	Carrocero	19.07.1774	Recibe por aprendiz a Joseph María Zavala.	Not. 1, caja 32, años 1771 a 1776, escribanos Mariano de Bonilla y Mariano Francisco Zambrano, cuaderno de escrituras de aprendices, s/f, 19/07/1774, ante Mariano Francisco Zambrano.
José Nicolás Riva de Neira	Carrocero	28.06.1777	Declara en pleito entre José Antonio Flores y Mariano de Villegas acerca de la devolución de un vidrio de forlón.	Not. 6, caja 112, año 1777, escribano Diego Miguel de Aburto, Executivos, Año de 1777, José Antonio Flores contra Mariano de Villegas, ante Saldaña, ff. 23 a 23v, 28/06/1777, Declaración
Joseph de Riva de Neira	Carrocero	16.02.1780	Compra una esclava.	Not. 4, caja 281, años 1771 a 1781, escribano Francisco Javier Bernal, protocolos de 1780, ff. 39 a 40v, 16/02/1780, Venta de esclava
José Nicolás Riva de Neira	Carrocero	10.12.1785	Traspaso	Not. 1, caja 45, año 1785, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 10/12/1785, Traspaso
Joseph Rodríguez	Maestro de fabricar órganos y afinador	03.02.1750	Acerca de Composición del órgano grande de la Catedral.	Not. 4, caja 276, año 1750, escribano Diego Antonio Bermudes de Castro, primer tercio de protocolos de 1750 ante Bernardo Bermudes, ff. 45v a 53v, 03/02/1750
Joseph Rodríguez	Organero	1755	Inventario de bienes que quedaron por su muerte.	Not. 6, caja 89, año 1755, escribano Juan Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1755. No. 9. Ynventarios y paresios de los bienes que quedaron por muerte de don Joseph Rodrigues, maestro organero y vesino que fue desta Ciudad de la Puebla"
Joseph Rodríguez		19.07.1756	Hijo del difunto organero se obliga a entregar un órgano a don Joseph Carrillo, marido de María Rodríguez, otra de los hijos y herederos del difunto.	Not. 6, caja 90, años 1756 a 1757, escribano Francisco Antonio de Saldaña, protocolos de 1756 ante Joseph Antonio de Saldaña, ff. 353 a 354, 19/07/1756, NO PASÓ.
Joseph Rodríguez	Organista	27.07.1758	Como fiador del bateoja Miguel Perea, se obliga a entregar a Manuel Ramos todo el oro para dorar un	Not. 5, caja 21, año 1758, escribano Juan Fausto Montes de Oca, protocolos de 1758, ff. 308 a 309, 27/07/1758

			colateral en la iglesia de San Francisco Javier.	
Joseph Rodríguez	Maestro de hacer órganos y afinador	20.09.1763	Obligación de hacer una reja para el presbiterio de la Catedral.	Not. 5, caja 25, año 1763, escribano Juan Fausto Montes de Oca, último tercio de protocolos de 1763, ff. 41 a 43, 20/09/1763
Manuel Joseph Rodríguez de Vera	Afinador de órganos, maestro de fabricarlos	05.07.1769	Obligación de hacer un órgano para el pueblo San Miguel Yxitlán, perteneciente a Acatlán.	Not. 4, caja 280, años 1768 a 1770, escribano Juan Vicente de Vega, Segundo tercio de los protocolos de 1769, ff. 43v a 48, 05/07/1769, Obligación
Manuel Rodrigues	Carpintero	10.11.1751	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 84, año 1751, escribano José Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1751. Ymbentarios de los bienes que quedaron por muerte de don Juan Joseph de Bobadilla vesino que fue de esta ciudad de la Puebla de los Angeles", ff. 8v a 10v, 10/11/1751
Ignacio de Rojas	Carpintero	14.09.1775	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 110, años 1774 a 1775, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente “1775. Diligencias fechas sobre la quiebra de don Miguel de Frias”, ff. 2v a 5, 14.09.1775.
Josef Ignacio Rojas	Carpintero	20.10.1775	Fia a Josef Trujillo quien se halla en la cárcel.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Francisco de Soane, ff. 880 a 880v, 20/10/1775, Fianza
Ignacio Rojas	Carpintero	06.06.1777	Hace avalúo de bienes.	Not. 3, caja 212, años 1770 a 1778, escribanos Josef Ignacio del Castillo y Francisco Zambrano, autos de Juan Josef de Solar contra Miguel Baina, f. 46, 06/06/1777, Avalúo
Ignacio de Rojas	Carpintero	07.08.1777	Hace avalúo de bienes	Not. 6, caja 112, año 1777, escribano Diego Miguel de Aburto, Expediente "inventarios y autos fechos sobre la testamentaria del sargento mayor del cuerpo de pardos Manuel de Santander. 1777”, ff. 46v a 59, 07/08/1777, Avalúo
Josef Teodoro Roldán	Ensamblador	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de Castro y Andrade para que los represente en un pleito con los pintores.	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799, Poder

Santiago de la Rosa	Dueño de carrocería	26.08.1788	Iba a recibir por aprendiz a Gerónimo Saldaña.	Not. 3, caja 216, años 1773, 1777, 1787, 1788, escribano Josef Ignacio del Castillo, protocolos de 1788, ff. 220 a 220v, 26/08/1788, NO PASÓ.
Augustín Rosete	Carpintero	23.08.1799	Recibe en calidad de preso a José Ubaldo Quintanilla.	Not. 6, caja 129, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos 1798-1803 ante José Orotiz, f. 4v, 23/08/1799, Fianza
Josef Sabino	Escultor	18.11.1799	Junto con otros ensambladores y escultores otorga poder a Juan de Castro y Andrade para que los represente en un pleito con los pintores.	Not. 6, caja 130, años 1798 a 1799, escribano Saldaña, protocolos de 1799, ff. 208v a 209v, 18/11/1799, Poder
Joseph Luis Sánchez de León	Carpintero	19.05.1774	Recibe por aprendiz a Joseph Manuel Charboniel.	Not. 1, caja 32, años 1771 a 1776, escribano Mariano Francisco Zambrano, protocolos 1774, en una foja sin numeración, 19.05.1774
Juan de Salinas	Oficial de carrocero	30.05.1753	Da poder a Joseph Maldonado.	Not. 1, caja 10, años 1706 a 1750, escribano Juan de Chaves, protocolos de 1751 a 58, ff. 241 a 241v, 30/05/1753
Ramón de Salinas	Carrocero	28.05.1751	Recibe por aprendiz a Pedro Joseph de Santa Anna.	Not. 4, caja 277, años 1751 a 1755, escribanos Francisco Antonio de Scandin y Bernardo Bermudez de Castro, Segundo tercio de protocolos de 1751 ante Antonio de Orduña, s/f, 28/05/1751
Ramón Salinas	Carrocero	29.08.1755	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 89, año 1755, escribano Juan Antonio de Saldaña, "Año de 1755. Ymbentarios y aprecios de los vienes que quedaron por muerte del Señor Doctor Don Juan Peres Ferandes de Salgo maestre escuela que fue de la Santa Yglecia Cathedral de esta Ciudad" Ante Joseph Antonio de Saldaña, s/f, 29/08/1755, Aceptación y juramento de peritos
Ramón Salinas	Carrocero	21.08.1758	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 85, años 1758 a 1759, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Expediente "Año de 1758. No 91. Ymbentarios y aprecios de los bienes que quedaron por fallecimiento del lizenciado don Antonio de Salasar Mendes Monte presvitero que fue deste obispado." Ante Joachin Peres de Aguilar, ff. 6 a 13v,

				21/08/1758
José Mariano Serrano	Carrocero	28.06.1777	Declara en pleito entre José Antonio Flores y Mariano de Villegas acerca de la devolución de un vidrio de forlón.	Not. 6, caja 112, año 1777, escribano Diego Miguel de Aburto, Executivos, Año de 1777, Corresponde al escribano Saldaña, José Antonio Flores contra Mariano de Villegas, f. 24, 28/06/1777, Declaración
Pedro Josef de Silva	Carpintero	09.06.1781	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 100, años 1780 a 1783, escribano Joseph Augustin de Saldaña, Volumen sobre la Hacienda de Zoltepeque que contiene 331 fojas en total, ff. 40 a 42v, 09/06/1781, Nombramiento
José Mariano Suares	Tallador y carpintero	06.01.1779	Hace avalúo de bienes.	Not. 5, caja 32, años 1775 a 1776 y 1778, escribanos Juan Vicente de Vega y Joaquín Reyes Mendizaval, protocolos 1779 ante Ignacio Reyes Mendizaval, ff. 95-95v, avalúo
Nicolás Tholedo	Carrocero	26.04.1758	Recibe por aprendiz a Joseph Mariano.	Not. 1, caja 22, años 1751 y 1778, escribanos Pedro de Cueto e Ignacio Joseph Attondo y Rascón, Protocolos de 1758 ante Ygnacio Joseph Attondo y Rascón, ff. 11v a 12v, 26/04/1758
Nicolás de Toledo	Carrocero	03.03.1761	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 97, año 1761, escribano Joseph Antonio de Saldaña, ff. 29 a 33, 03/03/1761
Nicolás de Toledo	Carrocero	1767	Expediente contra Nicolás de Toledo acerca de despojo del agua de una huerta.	Not. 6, caja 102, años 1767 a 1768, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente “Año de 1767. Don Joseph Maria de Torija escribano público del número de esta ciudad contra don Nicolas de Toledo maestro carrosero sobre despojo del agua de una huerta."
Nicolás de Toledo	Carrocero	03.02.1769	El convento Santa Mónica le renta una casa principal en la esquina de la calle nombrada de Piñas.	Not. 4, caja 280, años 1768 a 1770, escribano Juan Vicente de Vega, protocolos de 1769, ff. 19v a 20v, 03/02/1769
Nicolás de Toledo	Carrocero	22.04.1769	Reconoce entrega de casa.	Not. 4, caja 280, años 1768 a 1770, escribano Juan Vicente de Vega, protocolos de 1769, ff. 63v a 65, 22/04/1769, Reconocimiento
Juan de Dios Toledo	Carrocero	21.02.1781	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 112, años 1790 a 1793, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Mariano Francisco Zambrano, expediente "Demanda. 1780" que contiene los inventarios de los bienes del licenciado don Antonio

				de Arisa y Torives, presbítero, difunto, f. 76v, 21/02/1781, Avalúo
Juan de Dios Toledo	Carrocero	16.06.1781	Recibe dinero de Santiago Martínez Mandivil.	Not. 1, caja 40, año 1781, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 16/06/1781, Recibo
Francisco de Vargas	Carpintero	01.12.1751	Hace avalúo de bienes.	Not. 5, caja 20, año 1751, escribano Juan Fausto Montes de Oca, Último tercio de protocolos de 1751, ff. 155v a 177, 01/12/1751, Inventario
Francisco de Vargas	Carpintero	11.06.1755	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 83, año 1755, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, protocolos de 1755, ff. 94 a 101, 11.06.1755.
Francisco Vargas	Carpintero	10.01.1757	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 93, año 1759, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente "Año de 1757. No. 10. Ymbentarios y aprecios de los bienes que quedaron por muerte de don Antonio Gomez, vecino que fue de esta Ciudad de la Puebla de los Angeles." Ff. 9 a 9v y 10 a 25v, 10/01/1757
Francisco de Vargas	Carpintero	03.02.1757	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 84, años 1756 a 1758, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Lucas Antonio de Vargas, “Concurso de acreedores a bienes de don Joseph de Viñas vecino de esta ciudad, año de 1756”, ante Joaquín Pérez de Águilar, ff. 101v a 102, 03.02.1757.
Francisco de Vargas	Carpintero	20.07.1761	Su esposa Lorenza de Guevara vende una casa.	Not. 3, caja 207, años 1761 a 1763, escribano Manuel del Castillo, Segundo tercio de protocolos de 1761, ante Manuel del Castillo, s/f, 20/07/1761
Francisco de Vargas	Carpintero	05.05.1766	Asunto de herencia por fallecimiento de Juan de Vargas, hijo de don Francisco.	Not. 6, caja 101, año 1766, escribano Joseph Antonio de Saldaña, protocolos de 1766, ff. 112v a 113v, 05/05/1766
Juan de Vargas	Carpintero	01.09.1758	Descerraja una habitación.	Not. 3, caja 206, años 1753 a 1759, escribano Manuel del Castillo, Expediente "Executivos Año de 1758 contra don Ygnacio Cadalzo por orden superior del excelentisimo Señor virrey. No 13" Ante Juan Vicente de Vega, s/f, 01/09/1758

Juan Joseph Villavicencia	Aprendiz de carpintero	04.08.1751	Declaración.	Not. 2, caja 162, años 1751 a 1790, escribano Diego Antonio Robles y Samaño, expediente de 1751, ff- 4v a 5v, 04/08/1751, Declaración
Mariano Antonio de Villegas	Ensamblador	24.10.1766	Hace retablo para la iglesia del colegio del Espíritu Santo.	Not. 6, caja 101, año 1766, escribano Joseph Antonio de Saldaña, protocolos de 1766, ff. 300 a 300v, 24.10.1766.
Mariano Guillermo de Villegas	Carrocero	17.06.1774	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 112, años 1790 a 1793, escribanos Joaquín Pérez de Aguilar y Mariano Francisco Zambrano, expediente "Demanda. 1780", inventarios de los bienes del licenciado don Antonio de Arisa y Torives, presbítero, difunto, f. 25, 17/06/1774, Avalúo
Mariano Villegas	Carrocero	20.05.1776	Da poder a Ignacio Francisco de Molina y Castro.	Not. 2, caja 98, años 1775 a 1779, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, protocolos de 1776, ff. 77v a 78v, 20/05/1776, Poder general
Mariano de Villegas	Carrocero	1777	José Antonio Flores contra Mariano de Villegas acerca de la devolución de un vidrio de forlón.	Not. 6, caja 112, año 1777, escribano Diego Miguel de Aburto, Executivos, Año de 1777, José Antonio Flores contra Mariano de Villegas, ante Saldaña.
Mariano Villegas	Carrocero	09.06.1781	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 100, años 1780 a 1783, escribano Joseph Augustin de Saldaña, Volumen sobre la Hacienda de Zoltepeque que contiene 331 fojas en total, ff. 40 a 42v, 09/06/1781, Nombramiento
Joseph de Villegas	Tallador	20.03.1770	Junto con el cantero Francisco Vicente Núñes otorga hacer cinco escudos de piedra.	Not. 3, caja 211, años1770 a 1779, escribanos Manuel del Castillo y Josef Ignacio del Castillo, Protocolos de 1770 ante Manuel del Castillo, ff. 28 a 29, 20/03/1770
Joseph Villegas Cora	Ensamblador	23.10.1766	Iba a ser fiador del contrato de retablo para la iglesia del Espíritu Santo que otorga Manuel Antonio Villegas.	Not. 6, caja 101 año 1766, escribano Joseph Antonio de Saldaña, protocolos de 1766, ff. 298 a 299, 23.10.1766.
José Villegas Cora	Escultor (¿y dorador?)	01.08.1786	Quince esculturas de talla y estofado para los siete retablos para la iglesia de Santa Teresa (junto con el dorador Antonio Villegas Cora).	Not. 1, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 628-630v, Obligación de escultores.

Vicente Villegas	Carrocero	16.12.1774	Obligación de pago.	Not. 5, caja 31, año 1775, escribano Juan Vicente de Vega, protocolos del tercer tercio de 1774, ff. 90v a 91, 16/12/1774, Obligación por reales, No pasó.
Joseph Augustín Ximenez	Carpintero	25.05.1763	Recibe por aprendiz a Zepherino de la Luz.	Not. 4, caja 279, años 1759 a 1763, escribano Juan Vicente de Vega, Protocolos de 1763, ff. 137 v a 138, 25/05/1763
Dionisio Ximenes de Bonilla	Carpintero	16.09.1761	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 96, año 1761, escribano Joseph Antonio de Saldaña, Expediente "1761. Testamentaria de don Manuel Antonio Duque y doña Maria Sebastiana Romero.", ff. 23 a 23v, 16/09/1761
Mariano Ximénez	Carpintero	27.07.1773	Poder del gremio de carpinteros a Cayetano Urbaneja de la corte de Madrid. Mariano Ximénez figura entre los maestros mencionados como veedor de carpintero de lo blanco.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Antonio de Orduña, ff. 84 a 88, 27/07/1773, Poder
Mariano Ximénez	Carpintero	27.08.1773	Diferentes gremios juran a María Guadalupe como su patrona. Mariano Ximénes representan como veedor a los carpinteros.	Not. 1, caja 33, años 1773 a 1775, protocolos ante Juan Fausto Montes de Oca, s/f, 27/08/1773
Mariano Ximénez	Tornero	04.03.1775	Compra un solar en el barrio del Santo Ángel.	Not. 5, caja 31, año 1775, escribano Juan Vicente de Vega, protocolos de 1775 ante Ignacio Reyes Mendizaval, ff. 25v a 26v, 04/03/1775, Venta
Mariano Ximénez	Tornero	31.08.1782	Vende casa en el barrio del Santo Ángel.	Not. 1, caja 41, año 1782, escribano Mariano Francisco Zambrano, protocolos de 1782, s/f, 31/08/1782
Vicente Ximenes	Carpintero	27.08.1758	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 91, años 1757 a 58, escribanos Joseph Antonio de Medino, Joseph de Saldaña, Vicente de Vera, Expediente "Año de 1757. Ymbentario y aprecios de los bienes con que se halla doña Antonia Aranguti viuda de don Manuel Garinzuain. No. 2". Ante Joseph Antonio de Saldaña, f. 3v, 4v a 10v, 13 a 14, 27/08/1758

Vicente Ximenez Bonilla	Carpintero	23.06.1764	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 90, años 1763 a 1764, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Protocolos de 1764, f. 289v a 290, 23/06/1764
Vicente de Bonilla	Carpintero	12.04.1769	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 95, años 1770 a 1777, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, expediente "Autos de inventarios y aprecios de los bienes de doña Michaela Gertrudis Ximenes, viuda de don Francisco de Paz y Puente. 1770", ff. 27 a 27v, 12/04/1769, Avalúo
Josef Zerón	Dueño de carrocería y alquiler de coches	31.08.1795	Obligación de dar un caballo para el regimento.	Not. 1, caja 55, años 17[9]4 a 1796, escribanos Mariano Francisco Zambrano, José Francisco Guerrero, Carlos Álvarez, Protocolos de 1795 correspondientes a Mariano Francisco Zambrano, otorgados ante su teniente José Joaquín Guerrero, ff. 106 a 107, 31/08/1795, Obligación
José Zerón	Dueño de casa de alquiler de coches	27.08.1798	Da poder a don Juan Romero.	Not. 1, caja 56, años 1797 a 1798, escribano Mariano Francisco Zambrano, Protocolos de 1798 ante Manuel Herrera, s/f, 27/08/1798, Poder general
Joseph Miguel Zisneros	Carpintero	25.05.1768	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 93, años 1767 a 1768, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Expediente ante Juan Fausto Montes de Oca, f. 39 a s/f, 25 y 27 al 30.05.1768
Juan Reicacio (¿) Zisneros	Oficial de carpintero	08.01.1755	Testigo	Not. 3, caja 206, años 1753 a 1759, escribano Manuel del Castillo, Expediente "Demanda Año de 1755. No 32. Don Christoval Gonsales vesino de esta ciudad sobre pesos. Contra Christobal Mathienzo de esta propria vesindad." ante el escribano Juan Vicente de Vega, ff. 18 a 19v, 08/01/1755

V. NÓMINA DE MAESTROS QUE EJERCEN OFICIOS DE DOS GREMIOS DISTINTOS, EN LA DOCUMENTACIÓN NOTARIAL DEL AGNEP ENTRE LOS AÑOS 1750 A 1799

Nota: La organización de la información de los maestros se realizó por orden alfabético del apellido. Cada nuevo personaje se señala con negritas, la documentación de cada uno se proporciona cronológicamente iniciando con la referencia más temprana.

Personaje	Oficio	Fecha	Asunto	Referencia documental
Ignacio Bernardino Axotlán	Dorador	29.10.1756	Dorar retablo del Señor de las tres Caídas con siete esculturas estofadas, parroquia de San Sebastián.	Not. 3, caja 204, año 1756, escribanos Manuel del Castillo y Juan Fausto Montes de Oca, protocolos de 1756, ante Juan Fausto Montes de Oca, ff. 174v a 175v, 29/10/1756, Obligación
Ignacio Bernardino Axotla	Dorador	22.09.1757	Recibe por aprendiz a Gregorio Flores.	Not. 1, caja 24, años 1754 a 1759, escribano Gregorio de Mendizabal, protocolos de 1756 a 1759 ante Gregorio de Mendizaval, f. 165v a 166, 22.09.1757, Escritura de aprendiz.
Ignacio Axotlán	Ensamblador	26.11.1776	Retablo para la iglesia del Hospicio Aparicio.	Not. 1, caja 32, años 1771 a 1776, protocolos 1776, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 26.11.1776
José Luna	Tallador y dorador (puede ser el mismo que el de 1799)	09.06.1781	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 100, años 1780 a 1783, escribano Joseph Augustin de Saldaña, Volumen sobre la Hacienda de Zoltepeque que contiene 331 fojas en total, ff. 40 a 42v, 09/06/1781, Nombramiento
Manuel Ramos		02.08.1754	Se cancela el grabamen que tenía un sitio que compraron Manuel Ramos y Miguel Marcelinio, indios, en la plaza de San Ramón.	Not. 3, caja 203, años 1753 a 1755 , Manuel del Castillo, segundo tercio de protocolos de 1754 ante Manuel del Castillo, s/f, 02/08/1754, Cancelación, y ff. 81v a 83.
Manuel Ramos	Dorador, ensamblador	01.12.1757	Retablo para la Dolorosa, colegio de San Francisco Javier.	Not. 3, caja 205, año 1757, escribanos Manuel del Castillo y Juan Fausto Montes de Oca, último tercio de protocolos de 1757, ante Juan Fausto Montes de Oca, ff. 144v a 148, 01/12/1757, Obligación
Manuel Ramos		27.07.1758	Que el batihoja Miguel Perea, y el organista Joseph Rorigues le entreguen todo el oro que se necesita	Not. 5, caja 21, año 1758, escribano Juan Fausto Montes de Oca, protocolos de 1758, ff. 308 a 309, 27/07/1758

			para dorar un colateral en la iglesia del colegio de San Francisco Javier.	
Manuel Ramos	Dorador	03.03.1761	Hace avalúo de bienes.	Not. 6, caja 97, año 1761, escribano Joseph Antonio de Saldaña, ff. 29 a 33, 03/03/1761
Manuel Ramos	Ensamblador	21.08.1761	Retablo para la capilla de la Virgen de las Nieves de la Catedral.	Not. 5, caja 23, año 1761, escribano Juan Fausto Montes de Oca, segundo tercio de protocolos de 1761, ff. 164v a 167v, 21.08.1761, Obligación.
Manuel Ramos		16.06.1764	Asuntos relacionados con una capellanía en Santa Mónica.	Not. 5, caja 26, año 1764, escribano Juan Fausto Montes de Oca, segundo tercio de protocolos de 1764, ff. 67v a 89v, 16/06/1764, Fundación de capellanía
Manuel Ramos	Tallador	23.06.1764	Hace avalúo de bienes.	Not. 2, caja 90, años 1763 a 1764, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Protocolos de 1764, f. 288, 23/06/1764
Manuel Ramos	Ensamblador	05.01.1767	Recibe por aprendiz a Joseph Dario del Rosario.	Not. 1, caja 26, años 1760 a 1761 y 1769, escribanos Gregorio de Mendizabal y Pedro de Quito, protocolos de 1767, ante Ignacio Joseph Attondo y Rascón, ff. 1 a 1v, 05.01.1767.
Manuel Ramos		17.08.1768	Le venden y donan una casa en la calle que sube del costado de la iglesia de San Marcos a la plazuela de San Ramón.	Not. 6, caja 102, años 1767 a 1768 , escribano Joseph Antonio de Saldaña, protocolos de 1768, ante Juan Fausto Montes de Oca, ff. 127 a 130v, 17/08/1768, Venta y donación
Manuel Ramos	Ensamblador	07.04.1769	Perito	Not. 2, caja 95, años 1770 a 1777, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, autos por fallecimiento 1770, 07.04.1769
Manuel Ramos	Ensamblador, dorador	30.06.1772	fabricar y dorar el retablo del altar mayor de la iglesia de San Juan de Dios.	Not. 5, caja 29, años 1768 a 1769, 1771 a 1772, protocolos 1772, escribano Juan Vicente de Vega, ff. 48v-49v, 30.06.1772
Manuel Ramos	Ensamblador, dorador	05.06.1773	dorado del retablo mayor y dos laterales de la iglesia de Tochtepec.	Not. 5, caja 30, año 1773, escribano Juan Vicente de Vega, protocolos 2° tercio 1773, ff. 20-20v, 05.06.1773, Obligación por dorar retablos.
Manuel Ramos	Ensamblador, dorador	22.07.1785	Terminar retablos para la iglesia de Santa Catalina.	Not. 1, caja 45, protocolos 1785, escribano Mariano Francisco Zambrano, s/f, 22.07.1785.
Manuel Ramos		25.01.1786	Documento de sus herederos que resuelven el caso de los retablos en	Not. 1, caja 46, protocolos de 1786, escribano Mariano Francisco Zambrano, ff. 50 a 60, 25.01.1786.

			Santa Catalina que quedaron sin dorado. Este documento contiene la obligación y fianza, un avalúo de la casa y una petición al deán.	
Cayetano Sanches y su hijo Antonio Sanches	Padre: Arquitecto, ensamblador, dorador Hijo: ensamblador, dorador	19.10.1753	Colateral mayor, iglesia de La Trinidad.	Not. 3, caja 206, años 1753 a 1759, escribano Manuel del Castillo, tercer tercio de protocolos de 1753, ante Juan Vicente de Vega, ff. 88 a 89, 19/10/1753, Obligación
Cayetano Sanches	Arquitecto	1750-1761	Avalúos de construcciones.	Not. 6, caja 84, año 1751, escrivano José Antonio de Saldaña, Protocolos de 1751 ante Joseph Antonio de Saldaña, f. 14, 09/10/1749, Avalúo Not. 3, caja 201, año 1750, escribano Manuel del Castillo, Primer tercio de protocolos de 1750 ante Manuel del Castillo, f. 78, 15/01/1750, Avalúo Not. 6, caja 83, años 1749 a 1750, escribano José Antonio Saldaña, Protocolos de 1750, ante Joseph Antonio de Saldaña, ff. 78 a 78v, 26/01/1750 Not. 3, caja 201, año 1750, escribano Manuel del Castillo, Segundo tercio de protocolos de 1750 ante Manuel del Castillo, ff. 76 a 76v, 03/04/1750, Avalúo Not. 2, caja 80, años 1749 a 1752, escribanos Antonio Alvarez, Juan Chavez y Joaquín Pérez de Aguilar, Protocolos de 1750 ante Josseph de Cañas, ff. 238 a 239, 09/12/1750, Avalúo Not. 6, caja 85, años 1751 a 1752, escribano José Antonio de Saldaña, Protocolos de 1751 ante Joseph

				Antonio de Saldaña, ff. 235 a 235v, 16/06/1751, Avalúo. Not. 4, caja 277, años 1751 a 1755, escribanos Francisco Antonio de Scandin y Bernardo Bermudez de Castro, Protocolos de 1751 ante Antonio de Orduña, ff. 133 a 133v, 25/02/1751, Avalúo Not. 3, caja 202, año 1752, escribano Manuel del Castillo, Segundo tercio de protocolos de 1752 ante Manuel del Castillo, s/f, 19/04/1752, anexo al documento del 06/05/1752 Not. 2, caja 81, años 1752 a 1753, escribanoJoaquín Pérez de Aguilar, Segundo tercio de protocolos de 1752, ff. 116 a 116v, 24/06/1752, Avalúo y ff. 147 a 148, 07/08/1752, Avalúo. Not, 2, caja 81, años 1752 a 1753, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Protocolos de 1752 ante Joachin Pérez de Aguilar, ff. 122 a 122v, 03/11/1752, Avalúo Not. 2, caja 81, años 1752 a 1753, escribano Joaquín Pérez de Aguilar, Segundo tercio de protocolos de 1753 ante Joachin Pérez de Aguilar, ff. 76 a 77, 10/05/1753, Avalúo

VI. TABLA DE ESCULTURAS EN LAS IGLESIAS POBLANAS ATRIBUIDAS AL TALLER DE LOS CORA A LO LARGO DE LA HISTORIOGRAFÍA MEXICANA

Nota: del siglo XX solamente se tomaron en cuenta escritos que cuentan entre los clásicos o que aportan nuevas atribuciones.

ATRIBUCIONES DEL SIGLO XVIII	
Fuente	**Atribuciones nuevas**
FERNÁNDEZ de Echeverría y Veytia, Mariano, *Historia de la Fundación de Puebla de los Ángeles en la Nueva España*, [...], II. vol., Puebla, Ediciones Altiplano 1963.	*José de Cora:* Retocó san José con niño, hizo san José con niño (San José) San Matías (San Matías) San Pedro de Alcántara, Inmaculada, san Juan Nepomuceno (San Antonio) Cabeza de san Agustín (1776), cabeza de santa Mónica (1776), Virgen de la Consolación (1750), mudó cabeza y manos de la Dolorosa (San Agustín) San Joaquín (Las Capuchinas) San Ignacio, san Francisco Javier (El Carmen)

ATRIBUCIONES DEL SIGLO XIX		
Fuente	**Atribuciones ya conocidas**	**Atribuciones nuevas**
VILLA Sánchez, Juan de, *Puebla sagrada y profana* [...], lo publicó con algunas notas Francisco de la Peña, 1835, Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1967.		*Cora:* Purísima Concepción, san José, san Joaquín, santa Ana, san Pedro, san Juan Nepomuceno, san Francisco de Asís y san Cristóbal con su Niño Jesús (San Cristóbal)
La catedral de Puebla. Descripción artística de Don José Manzo [...], Puebla, Talleres de Imprenta El Escritorio, 1911.		*Cora:* San José, san Nicolás, Nuestra Señora del Carmen, san Juan Nepomuceno (?), Virgen de Dolores, Cristo (Catedral), san José (Sagrario) *"Parece ser de Cora":* Pantaleón (Catedral) *Zacarías Cora:* San Juan (Catedral)

LARA, J. M., *Liceo Mexicano*, II tomos, México, 1844.		*José Villegas Cora:* San Francisco (San Francisco) Dolorosa (San Francisco) *Zacarías Cora:* Cristo de los Desagravios (San Francisco) Calvario (colección Cardoso) Esculturas para la torre de la catedral de México
Diccionario universal de Historia y de Geografía, [...], tomo II, México, 1853.	*José Villegas Cora:* Purísima (San Cristóbal) *Zacarías Cora:* Cristo de los Desagravios (San Francisco) Calvario (colección Cardoso) Esculturas para la torre de la catedral de México	*José Villegas Cora:* Esculturas del retablo mayor (San Jerónimo) Virgen del Carmen (El Carmen) Virgen de la Merced (La Merced) Salvador (sin ubicación) Patriarca (sin ubicación) Muchos Santos
OLIVARES Iriarte, Bernardo, *Álbum artístico 1874* [...], Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/ Secretaría de Cultura, 1987.	*José Villegas Cora:* San José (Catedral) Santa Mónica y san Agustín (Agustinos) Virgen del Carmen (El Carmen) Virgen de la Merced (La Merced) Virgen (San Cristóbal) Dolorosa (San Francisco) *Cora*: San Nicolás (Catedral) San Juan Nepomuceno (Catedral) Virgen de Dolores (Catedral) San José (Sagrario) *Escuela de Cora:* Pantaleón (Catedral)	*José Villegas Cora:* San Joaquín (Catedral) Santa Ana (Catedral) *Cora:* San Pedro (Catedral) Dos Crucifijos (Catedral) Nacimientos *Zacarías Cora:* San Joaquín (Sagrario) Santa Ana (Sagrario) Obras de la colección de José Antonio Cardozo Crucifijo (Casa de Ejercicios de San Felipe Neri) Crucifijo (Escuela de San Francisco) Crucifijo (San José)

		José Villegas (el joven): Esculturas de los retablos de la iglesia de Santa Teresa Esculturas de los retablos del cañon (Santa Clara) San Joaquín y santa Ana (fachada La Luz) Esculturas de la fuente (Zócalo) *Antonio Villegas Cora:* Virgen de Valvanera (Capilla de Valvanera) *Escuela de Cora:* Santísima Virgen (Catedral) *Maestro Escamilla:* Esculturas de la fachada (San Francisco) Purísima Concepción (Soledad) Dimas, Gestas, san Juan, Magdalena (San Francisco) *Maestro Basilio:* Calvario (convento de la Soledad) *Juan Lugardo:* Eterno Padre (Catedral) *José María Caballero:* Santa Rosa (Santa Inés, se perdió en 1863) San Homobono (El Carmen) Esculturas en la iglesia de Santa Clara Esculturas en la iglesia de San Francisco Esculturas en el retablo principal (Santo Domingo) *Miguel Castillo Rosete:* San José de Calazanz (Academia de Bellas Artes) Moisés y la Religión (San José)

		Ángeles de la Adoración (Concordia) *Bernardo Olivares y Ramos:* San Felipe Neri (Concordia) San Agustín, Jesús Nazareno, Dolorosa, santa Rita (San Agustín; se perdieron en incendio)
REVILLA, Manuel G.: *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, [...], México 1893.	*Zacarías Cora:* San Cristóbal (San Cristóbal) *José Villegas Cora (el joven):* Santa Teresa (Santa Teresa)	-
MORENO Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, México, FCE, 1986.	*Zacarías Cora:* San Cristóbal (San Cristóbal) Esculturas para la torre de la catedral de México *José Villegas Cora (el joven):* Santa Teresa (Santa Teresa)	-

ATRIBUCIONES DEL SIGLO XX		
Fuente	**Atribuciones ya conocidas**	**Atribuciones nuevas**
TOUSSAINT, Manuel, *El arte colonial en México*, México, UNAM, 1948.	*José Villegas Cora:* Purísima (San Cristóbal) San Francisco (San Francisco) Dolorosa (San Francisco) Virgen del Carmen (El Carmen) San Ignacio (Carmen) San Francisco Javier (Carmen) Virgen de la Merced (La Merced) Salvador (Merced) Patriarca (Merced) San Matías (San Matías) San Pedro de Alcántara, Purísima, san Juan Nepomuceno (San Antonio)	*José Villegas Cora:* San José (San Pablo) *Zacarías Cora:* San Sebastián (colección privada) San Roque San Felipe Neri (Concordia) San Agustín (Agustinos) Crucifijo (Carlos Alonso Miyar) Especificaciones de las esculturas de las torres de la catedral de México

	José Villegas Cora/Zacarías Cora: Santa Ana (San Cristóbal) San Joaquín firmado (San Cristóbal) *Zacarías Cora:* San Cristóbal (San Cristóbal) San Gregorio Papa, san Agustín, san Leandro, san Fulgencio, san Casiano, san Francisco Xavier, san Primitivo y santa Bárbara (torre nueva de la catedral de México), san Emigdio, santa Rosa de Santa María (torre viaja de la catedral de México), dos grupos de serafines (catedral de México) *José Villegas Cora (el joven):* Santa Teresa (Santa Teresa)	
TOUSSAINT, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrua 1954.	*José Villegas Cora:* Retocó San José (San José) *Cora:* Purísima, san José, san Pedro, san Juan Nepomuceno, san Francisco de Asis (San Cristóbal) San Matías (San Matías) *Cora el viejo (José Villegas Cora):* San Joaquín y santa Ana, firmadas (San Cristóbal) *Cora el joven (Zacarías):* San Cristóbal (San Cristóbal)	*Zacarías Cora:* Participación en las esculturas del ciprés (Catedral)
Merlo Juárez, Eduardo/ Quintana Fernández, José Antonio, *Las iglesias de la*	*"Debe ser del taller de los Cora":* San Felipe Neri (San Felipe Neri)	*"Probablemente Cora":* Ánima Sola (San José),

Puebla de los Ángeles, II vols., Secretaría de Cultura Puebla/UPAEP, Puebla, 2001.	*José de Cora:* Inmaculada (San Antonio) San Joaquín (Capuchinas) Retocó San José (San José) San Cristóbal (San Cristóbal) *Zacarías Cora:* San Joaquín, santa Ana, san José, san Francisco (Cristóbal) *José Villegas Cora (el joven):* Santa Teresa, Virgen del Carmen, san José (Santa Teresa)	San Juan Nepomuceno (San José) San José (San Juan del Río) *José o Zacarías Cora:* Inmaculada (Concepción) *"Quizá Escuela de Cora":* San José con el niño (Concepción) San José (Capuchinas) *Villegas Cora:* Jesucristo y los doce apóstoles (Soledad) *"Parece de alguno de los Cora":* San Francisco de Paula (Santo Domingo) *José de Cora:* San Antonio Abad de vestir (San Antonio) Santa Ana (Capuchinas) *José Villegas Cora (el joven):* San Rafael, Arcángel, Dolorosa (Santa Clara) *José María Caballero:* Santo Domingo de Guzmán, san Francisco (Santa Clara)
MERLO Juárez, Eduardo/ Pavón Rivero, Miguel/ Quintana Fernández, José Antonio, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Litografía Alai, 1991.	*Cora:* San Pantaleón (Catedral) Virgen de Dolores (Catedral) San Juan (Catedral) *José Villegas Cora/ Zacarías Cora:* San Nicolás (Catedral) *Cora/José Villegas Cora:*	*Cora:* San Juan Nepomuceno (Sala capitular)

	San Joaquín y Santa Ana (Catedral)	
Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles. Catedral de Puebla, II vol., Gob. del Estado de Pue./INAH, México, Litogrraf, 1988.	*José Villegas Cora:* San José (Catedral) *Atribuido a Cora:* San Nicolás (Catedral)	*José Villegas Cora:* San Miguel, san Gabriel, san Rafael (Catedral) *Atribuido a Cora:* El Señor de los Milagros (Catedral)
MONTERROSA Prado, Mariano/ Talavera Solorzano, Leticia, *Catálogo de Bienes Muebles de la parroquia de San José de la ciudad de Puebla*, Gob. del Estado de Pue., México, Comunicación Facsimil, 1991.	*Atribuido a Cora :* Moisés, Ester (San José)	*Atribuido a Cora:* 4 Evangelistas, Aarón, Simeón, san Juan, escultura femenina (San José)
PERAL, Miguel Ángel, *Diccionario de historia, biografía y geografía del Estado de Puebla*, México, Editorial Percal, 1971.	*José Antonio Cora:* Purísima, San Cristóbal, Virgen del Carmen, Virgen de la Merced (San Jerónimo) *José Antonio Villegas Cora*: Virgen del Carmen (El Carmen) Virgen de la Merced (La Merced) Purísima (San Cristóbal) Santos (San Jerónimo) *José Zacarías Cora:* Cristo de los Desagravios Calvario Esculturas en la iglesia de San Francisco Esculturas de las torres de la Catedral de México	*José Zacarías Cora:* Cristo (Santa Catalina)
PALACIOS, Enrique Juan, *Puebla. Su territorio y sus habitantes*, Puebla, Junta de mejoramiento moral, cívico y material del municipio de Puebla, segunda edición, tomo II, 1982.	*Cora, el viejo:* Virgen del Carmelo (El Carmen) *Cora, el joven (Zacarías):* Cristos	*Cora, el viejo:* Virgen (Capilla de San Juan, El Carmen) *José Zacarías Cora:* Virgen de Lourdes (San Cristóbal)

	José Villegas Cora (el joven): Purísima (San Cristóbal) *José Zacarías Cora:* San Joaquín, san Francisco, santa Ana, san Cristóbal (San Cristóbal) Cristo de los Desagravios (San Francisco)	
LORETOLópez, Rosalva (ed.), *Una empresa divina. Las hijas de Santa Teresa de Jesús en América. 1604-2004*, fotografías de Raúl Gil, Puebla, UDLA 2004.	-	*Cora:* San José (Convento Santa Teresa)
Efraín Castro Morales: Notas a los libros de Echeverría y Olivares	*José Villegas Cora:* Retoma las atribuciones hechas por Echeverría y Veytia *Zacarías Cora:* Esculturas de las torres de la Catedral de México (enumera las obras) San Cristóbal, san Joaquín y santa Ana (San Cristóbal) Participó en el baldaquino de Tolsá *José Villegas Cora (el joven)*: Siete Santos (Santa Teresa; presenta el documento de contrato de 15 santos, enumerando los 7 de José Villegas)	*José Villegas Cora (el joven):* Dos Dolorosas y dos arcángeles (Santa Clara)

VII. TRANSCRIPCIONES

a. Poder para testar de Francisco Antonio Villegas Cora

AGNEP, Not. 1, caja 10, años 1706-1750, escribano
Juan de Chavez, protocolos 1751 a 1758, ff. 305 a 306

[Al margen: Para testar. Fecho dia de su fecha en tres foxas del sello segundo y comun doy fee = Chaves]
En el nombre de Dios nuestro señor trino y uno todo poderoso Amen sea notorio a los que el presente vieren como yo Antonio Francisco Villegas hixo lexitimo de Matias de Santiago Villegas y Clara Maria de Sarate su lexitima muger defuntos vecinos que fueron de esta Ciudad y natural, estando enfermo en cama y en mi libre juicio memoria y entendimiento natural qual la Magestad ymenza de Dios nuestro señor a sido servido darme digo que no me hallo en disposicion de poder haser y otorgar mi testamento el qual y las cosas tocantes al es descargo de mi consiensia tengo comunicados é ire comunicando con Antonio Primo Feliciano Joseph Maria y Maria Josepha de Villegas mis hixos personas de mi entera satisfaccion y confianza. Por tanto creiendo como firme y verdaderamente creo en el altisimo misterio de la sacrosanta e yndividua trinidad Dios padre Dios hijo y Dios espiritu santo tres personas distintas y una solaesencia verdadera y en todo lo demas que tiene cree y confiesa nuestra Santa Madre Yglesica Catholica de Roma bajo de cuida fee y creencia he vivido y protesto vivir y morir como catholico y fiel christiano, eligiendo como elijo por mi abogada e yntersesora a la serenisima reyna de los angeles la Virgen Santa Maria Madre de Dios y Señora nuestra. Consevida en gracia y gloria permanente en el primer ystante de su purisimo ser natural para que lo sea por mi alma en el tribunal divino y me alcanse perdon de mis pecados. Otorgo que doy mi poder bastante en derecho el que se requiere y es nesesario a los dichos Antonio Primo Felisiano, Joseph Maria y Maria Josepha de Villegas mis hijos [tachado: para que] a cada uno con ygual facultad ynsolidum para que lo que el uno cmensare pueda fenezer y acavar el otro para que en mi nombre despues de mi fallesimiento en que qualesquier término auqnue sea pasado el que dispone la ley Real de mandas legados obras pias y graciosas, que les tengo comunicado y en adelante les comunicare que de la suerte que lo hisieren y otorgaren lo otorgo apruevo y ratifico. Y quando su Divina Magestad fuere servido fuere servido llevarme desta presente vida mi cuerpo sea sepultado en la yglesia y parte en la forma y con el acompañamiento y disposicion que pareciere a mis alvaceas a cuia eleccion lo dexo. [f. 905] Declaro fui casado y velado lexitimamente segun orden de nuestra santa madre yglesia con Maria de la Concepcion Delgado muerta [entre líneas: defunta] quien no traxo a mi poder cosa alguna ni yo traje ningun capital y durante nuestro matrimonio tubimos y proceramos por nuestros hijos lexitmos a los dichos Antonio Primo Felisiano de Villegas que sera de hedad de quarenta y cinco años a Joseph Maria de Villegas marido lexitimo de Maria de Bargas, a la nominada Maria Josepha donsella que sera de hedad de quarenta y siete años a Pasqual del espiritu santo de más de treinta años a Juan Manuel Paulino marido lexitimo de Maria de Neira a Domingo Ramos marido lexitimo de Anna Joachina de Nava a Miguel Eligio de hedad de veinte y tres años a Pedro Miguel soltero de hedad de veinte y ocho años y a Antonio Villegas marido lexitimo de Maria de Cabrera. Declarolo para que conste y a los susodichos por mis hijos lexitimos y de la dicha mi muger. Y para la execucion y

cumplimiento de este poder y testamento que en su virtud se hisiere dexo y nombro por mis alvaceas testamentarios fidey comisarios a los dichos Antonio Felisiano, Joseph Maria y Maria Josepha de Villegas a los quales y a cada uno ynsolidum les doy el poder y facultad que en derecho se requiere y es nesesario para el uso y exersicio de dicho cargo recaudacion y cobransa de todos mis vienes apoderandose de ellos y los vendan y rematen en almoneda pública o fuera de ella como les pareciere y de su procedido cumplan y executan este poder y testamento que en su virtud se hisiera aunque sea pasado el término de la ley porque el que [palabra ilegible] fuere nesesario ese les prorrogo sin limitacion alguna. Y en el remaniente que quedare de todos mis vienes y deudas, derechos y acciones que me tocan y perthenesen y en qualesquier manera me puedan tocar y pertheneser ynstituyo y nombro a todos los dichos mis hijos lexitimos por mis herederos universales para que lo que ymportare lo hayan hereden y lleven para si por yguales partes con la bendicion de Dios nuestro señor y la mia. Y reboco y anulo doy por ningunos y de ningun valor [ni efecto] todos los testmentos codicilos poderes para testar [f. 905v] y otras disposiciones que antes de esta haya fecho y otorgado por escripto o de palabra para que no valgan ni hagan fee en juicio ni fuera de el y solo se guarde cumpla y execute este poder y testamento que en su virtud se hisiere por mi ultima y final voluntad en aquella via y forma que mas haia lugar en derecho que es fecho en la Ciudad de los Angeles a premiero dia del mes de julio de mil setesientos sinquenta y quatro años. Y el otorgante que yo el ynfrascripot escribano vecino de ella doy fee que conosco y de estar a lo que notoriamente parecese en su entero juicio memoeria y entendimiento natural asi lo otorgó y no firmó por que dijo no poder hacerlo por ympedirselo lo grave de su enfermedad hisolo un testigo a su ruego siendolo don Gaspar de Neyra, Antonio de Cabrera, Gregorio Ruis y Joseph Maldonado vesinos de esta Ciudad = testado = para que = no vale = entre renglones = defunta = vale= y por testigo firmó [rúbrica:] Gaspar de Neira
Ante my [rúbrica:] Juan de Chaves, escribano de Su Magestad

V.p.: Franziska Neff

b. Testamento de José Villegas Cora

AGNEP, Not. 1, caja 44, años 1784 a 1786, escribano
Mariano Francisco de Zambrano, testamentos, ff. 388v.-390.

En el nombre de Dios Nuestro Señor todo poderoso Amen notorio sea (f. 388v) á los que el precente vieren como yo don José Villegas de Cora, hijo legitimo de don Antonio Villegas de Cora y de doña Maria de la Encarnacion Peres Delgado, vecinos que fueron de esta Ciudad, estando enfermo en cama del accidente que Dios [tachado: su Magestad] [entre líneas: Dios] há sido servido embiarme, y en mi libre juicio, memoria y entendimiento natural digo: que previniendo futuros contigentes, y que la muerte cosa natural á toda viviente criatura no me coja sin disposision testamentarea, he deliverado hacerlo al precente, y poniendola en efecto creiendo, como firme y verdaderamente creo como catolico fiel y verdadero cristiano el Altisimo é inefable Misterio de la Sacrosante é Individua Trinidad Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espiritu Santo, tres personas distintas y una sola esencia Divina Eterna, y verdadera, segun y como se contiene en el simbolo de la fé, que hé aquí por incerto de vervo ad vervum, y todo lo demas que tiene, cree y confiesa Nuestra Madre la Santa Iglecia Catolica Apostolica Romana, bajo cuya fé y creencia hé vivido, y protesto vivir y morir, y si por algun accidente (lo que Dios no permita) llegare á enagenarme de sentidos, y el comun enemigo procurare con sugestiones, y apariencias desvanecerme, ó perturbarme en alguno de los Misterios de Nuestra Santa fé es mi voluntad y enixamente protesto no consentirlo, ni apartarme un punto de ellos, y en todo quanto cree y enseña Nuestra Santa Madre Iglecia detestando, y apartando de mi toda sugestion sin consentirla ni inmorar en ella, antes si repito desde ahora para el ultimo tranze esta protestacion de la fé, que profesé en el Baptismo hasta (f.389) entregar mi alma a su criador, y elijo por mis abogados á la Serenisima Reina de los Angeles, la Virgen Santa Maria Madre de Dios y Señora Nuestra concebida en gracia y Gloria en el instante de su ser purisimo, y á su Fidelisimo y Castisimo Esposo el Soberano Patriarca Señor San José, al Arcangel San Miguel, á mi Santo Angel Custodio, á Señora Santa Ana, y Señor San Joaquin, á los Santos Patriarcas, Profetas, Apostoles, Evangelistas, Doctores, Eremitas, Martires y Confesores, al coro de las Virgenes, Angeles, Arcangeles, Queribines, y Serafines, y á todos los Bienabenturadosde la Corte Celestial para que intercedan por mi alma en el Tribunal Divino con el Supremo Jues, y me alcancen perdon de mis pecados; ordeno que en falleciendo sea mi cuerpo sepultado en la Capilla de Jesus Nazareno, que se venera en la Iglecia del Santo Angel Custodio en la forma y disposision que á mis albaceas pareciere. Declaro fui casado, y velado segun orden de Nuestra Santa Madre Iglecia con doña Maria Manuela Vargas, la que no trajo á mi poder dote alguno, ni yo tenia capital, y durante nuestro matrimonio huvimos y procreamos por nuestros hijos legitimos á Francisco Xavier de Santa Barbara, á Jose Mariano, á Jose Luis con otro del mismo nombre, á Jose Benito defuntos todos sinco, quatro en la edad pupilar, y uno en la adulta; á doña Mariana Estefania Dominga, á doña Paulina Maria, á doña Maria, y á don José Joaquin Homobono, Presbitero de este Obispado, todos mayores de veinte y sinco años, declarolo para que conste, y á los susodichos por mis hijos legitimos y de la referida mi muger.
Ordeno que á las mandas forzosas, y aconstumbradas, en que se incluie el Soberano Simulacro de Nuestra Señora de Guadalupe de la Corte de Megico [entre líneas: se les dé] á dos reales á cada (f. 389v) una, con lo que las aparto del derecho que tienen á mis bienes.

Declaro por mis bienes dos casas de edificio bajo que son en esta ciudad, y assimismo todos los muebles que de puertas adentro se hayan declarolo para que conste.
Declaro assimismo, que devo varias cantidades á distintos sugetos de que no me acuerdo sin embargo de las exactas diligencias que he hecho para reminisencia de ello, y en la misma forma declaro otras varias que á mi me deven de que tampoco me acuerdo, ni de los sugetos que me son deudores, por lo que mis albaceas pagarán lo que les hicieren constar dever yo, y cobrar lo que me devan segun la instruccion, que tienen de los sugetos, con quienes hé tratado. Declaro tambien que en el remaniente que quedare del quinto, que me toca, tengo comunicado secretamente á mis albaceas lo distrivuian en lo que saven, y les encargo lo cumplan con exsactitud sobre lo que libro en sus consiensias su puntual cumplimiento. Y para la egecucion de este mi testamento, y lo en el contenido, nombro por mis Albaceas Testamentareos Fidei Comisarios al referido mi hijo el Presbitero don José Joaquin Homobono, y á mi muger doña Maria Manuela Vargas, á los quales, y á cada uno de por sí in solidum, doy poder bastante en derecho para el uso y egercicio de dicho cargo, y que en su virtud se aposecionen de todos mis bienes, y procedan á su venta y remate judicial ó extra judicialmente como les pareciere, lo que egecuten aunque sea pasado el término de la ley, que el que necesitaren y fuere necesario, ese les prorrogo sin limitacion alguna. Y en el remaniente, que quedare de todos mis bienes, deuda, derechos y acciones que me tocan y pertenecen, y me puedan tocar y pertenecer en qualesquiera manera, nombro por mis herederos universales á los referidos mis hijos por iguales partes, y á mi muger, en la que le corresponde, para que lo que les toque lo hayan, y lleven para sí, con la bendicion de Dios, y de la mia. Revoco, anulo, y doy por de ningun valor ny efecto todos (f. 390) y qualesquiera testamentos, codicilos, poderes para testar, y otras dispociciones, que antes de esta haya hecho ú otorgando, por escripto ó de palabra, y quiero que no valgan, ni hagan fee en juicio, ni fuera de él (salvo este testamento que al precente otorgo) que es sólo el que quiero se guarde y cumpla, por mi ultima, y final voluntad, en aquella via, y forma que por derecho lugar haya, y es fecho en la ciudad de los Angeles á tres de julio de mil setecientos ochenta, y seis años, y el otorgante a quien yo el escribano doy fé conosco, y que á lo que notoriamente parece está en su libre juicio y entendimiento natural: assi lo otorgó y no firmó por no poderlo egecutar, á su ruego lo hizo un testigo siendolo el licenciado don Miguel de Brillan Abogado de la Real Audiencia de este Reino, don Antonio Arellano, Jose Joaquin Nieto y don Nicolas de Castro vecino de esta [entre líneas: dicha] ciudad: doy fee entre renglones = Dios= se les de =dicha = vale. Testado = Su Magestad = no vale.
A ruego y por testigo [rúbrica:] Antonio Arellano
Ante mi por el oficio Público y de Cavildo [rúbrica:] Juan de Castro Andrade, Escribano de Su Magestad

V.p.: Franziska Neff

c. Testamento de Juan Manuel Villegas Cora

AGNEP, Not. 1, caja 31, años 1770 a 1773, escribanos Mariano de Bonilla, Ignacio Reyes Mendizabal, Antonio de Orduña, Joseph Benitez y Zarate, Jacinto Matheos de Taboada; parte suelta que corresponde a Mariano de Bonilla, 1772, ff. 19 a s/f

En el nombre de Dios nuestro Señor trino y uno todo poderoso Amen. Público y notorio sea a los que el presente vieren como yo don Juan Manuel Villegas de Cora castiso hijo lexitimo de don Francisco Antonio Villegas de Cora y de doña Maria de la Concepcion Delgado defuntos naturales y vecinos que fueron de esta ciudad de los Angeles de donde yo lo soy estando enfermo en cama de la enfermedad que Dios nuestro Señor ha sido servido darme en mi libre juicio memoria y entendimiento natural qual su Magestad divina como firme y verdaderamente creo el Altisimo e Yncomprehencible Misterio de la Sacrosanta e indibidua Trinidad Dios Padre, Dios hijo, y Dios espiritu Santo tres personas distintas y una sola esencia Divina y Verdadera y en todos los demas Misterios y Sacramentos que tiene predica y enseña nuestra Santa Madre Yglecia Catolica Apostolica de Roma vajo de cuia fee y creencia he vivido y protesto vivir y morir; Eligiendo como lo hago por mis abogados e intersesores a la Soberana Emperatris de los cielos y la tierna Reyna de los Angeles i de los hombres, Maria Santisima Madre de Dios y Señora nuestra Virgen antes del parto en el parto, y despues de él, concebida en gracia y Gloria permanente desde el instante primero de su purisimo Ser y animacion natural y a su castisimo y dignisimo esposo el Santisimo Patriarcha Señor San Joseph para que lo sean por mi alma en el tribunal (vuelta de foja) divino y me alcansen el perdon de mis pecados otorgo que procedo a ordenar mi testamento en la manera siguiente = Lo primero encomiendo mi alma a Dios nuestro Señor que la crió a su imagen y semejansa y la redimio con la preciosisima sangre de su unigenito hijo y Señor mio Jesuchristo y el cuerpo a la tierra de que fue formado el qual en falleciendo ordeno se le dé ecleciastica sepultura en la parte lugar con el aconpañamiento dispocicion y forma que pareciere a mis Albaceas a cuia eleccion lo dejo = A las mandas forsosas y acostunbradas en que se incluye la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe cita en su santuario extramuros de la Ymperial Corte de Mexico [entre líneas: se le de] a un real a cada una con lo que las desisto del derecho que pudieran repetir a mis vienes cumplase asi = Declaro soy casado y velado in facie eclecie con Ygnacia Buenaventura de Neyra la qual al tiempo de la contracion de nuestro matrimonio no trajo dote alguna ni yo tenia capital y deste dicho matrimonio hemos havido y procreado por nuestros hijos legitimos a Francisco Antonio que sera de veinte y sinco años de edad, Maria Gertrudis, que sera de veinte y dos años, Joseph de Jesús Maria que tendra dies y seis años, Maria Sepia que tendra trese años y Josefa Micaela de Villegas Cora que será de dos años declarolo para qeu conste y a los susodichos por mis hijos legitimos y del citado matrimonio = yten declaro por vienes dos casas de edificio vajo la una citada en la calle de la Barranca y esta de mi havitacion y calle de el Barrio de Tepetlapa las que se hallan libres de todo grabamen como consta de sus titulos de dominio declarolo para que conste = Declaro no tener deuda alguna paciba, y si acaso resultare deberme alguna cantidad alguna persona ruego (cambio de foja) a mis albaceas recaudar lo que asi fuere cumplase asi = Y para la ejecucion y cumplimiento deste mi testamento dejo y nombro por mis Albaceas testamentarios [tachado: y tenedores de m]

fideicomisarios en primer lugar a Ygnacia Buenaventura de Neira mi muger y en segundo al citado Francisco Antonio Villegas Cora mi hijo a quienes doy el poder y facultad que en derecho requiere y es necesario para el uso y exercicio deste cargo con libre y general administracion en cuia virtud procedan a la recaudacion y cobransa de todos mis vienes deudas derechos y acciones que me tocan y pertenecen y en qualesquiera manera me puedan tocar y pertenecer y a su venta juridica ó extrajudicialmente como ley pareciere y de su procedido cunplan y ejecuten este mi testamento en qualquier término aunque sea pasado el que dispone la Ley Real porque el que mas fuere necesario ese les prorrogo sin limitacion alguna = Y en el remaniente que quedare de todos mis vienes deudas derechos y accones que me tocan y pertenecen y en qualesquiera manera me puedan tocar y pertenecer ynstituyo y nombro por mis herederos universales a los mencionados Francisco Antonio, Maria Gertrudis, Joseph de Jesus Maria, Maria Serapia, Josefa Micaela de Villegas Cora mis hijos para que lo que importare lo hayan hereden y lleben para si por iguales partes con la bendicion de Dios nuestro Señor y la mia = Y usando de la Patria Potestad y Leyes Reales que me lo permiten dejo y nombro por tutora curadora adbona y tnedora de los vienes de los citados mis hijos a la referida Ygnacia Buenaventura de Neira mi muger relebada de fianzas por la entera satisfaccion y confiansa que tengo de sus christianos y honrados procedimientos y suplico a las Reales Justicias la hayan por nombrada diciendole el cargo sin el de dichas fiansas cumplase asi = Y reboco anulo [vuelta de foja] doy por de ningun valor ni efecto otros qualesquiera dispociciones testamentarios que antes de esta haya hecho y otorgado para que no valgan ni hagan fee en juicio ni fuera del, y solo se guarde cunpla y ejecute este mi testamento por mi ultima y final voluntad en aquella via y forma que mejor lugar tenga en derecho. Que es fecho en la ciudad de los Angeles a veinte y seis de junio de mil setecientos setenta y dos años. Y el otorgante a quien yo el escribano doy fee que conosco y de estar a lo que notoriamente demuentra en su entero juicio memoria y entendimiento natural asi lo otorgó y no firmó por lo grave de su accidente a su ruego lo hizo uno de los testigos siendolo el licenciado don Juan Joseph Dias Blea abogado de la Real Audiencia deste Reino, don Nicolas Hernandes, don Francisco Pachecho y don Juan de Chaves Galindo presentes y vecinos desta dicha ciudad doy fee = testado = y tenedora de mi = no vale = entre renglones = se le dé = vale.
A ruego y por testigo [rúbrica:] Lizenciado J. Joseph Diaz Blea
Ante mi [rúbrica:] Mariano de Bonilla, escribano de Su Magestad

V.p.: Franziska Neff

d. Carta de aprendiz con Antonio Marcelino Villegas Cora

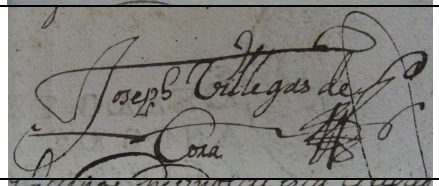
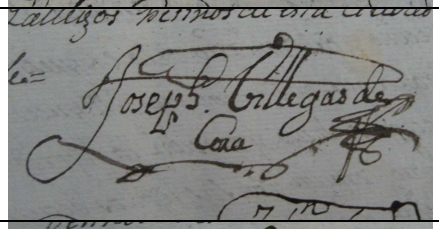
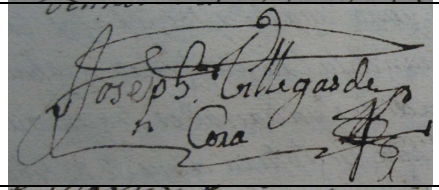
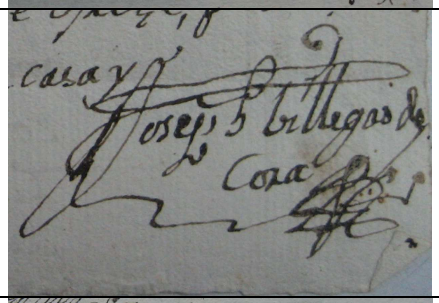
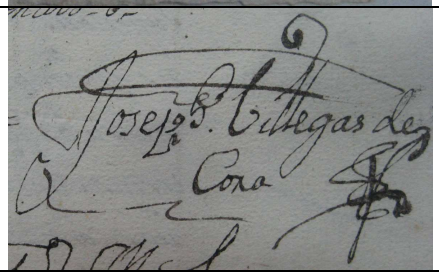
AGNEP, Not. 1, caja 32, años 1771-1776, Mariano de Bonilla y
Mariano Francisco Zambrano, s/f, 01 de octubre1774

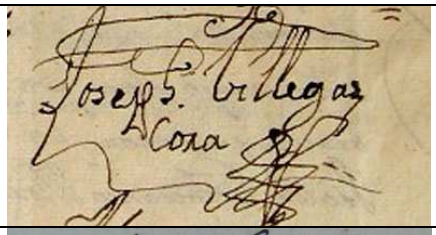
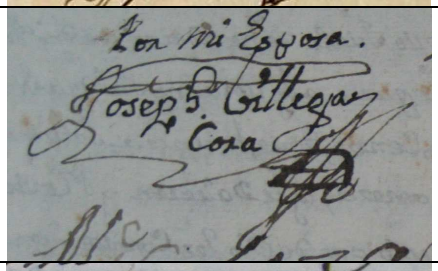
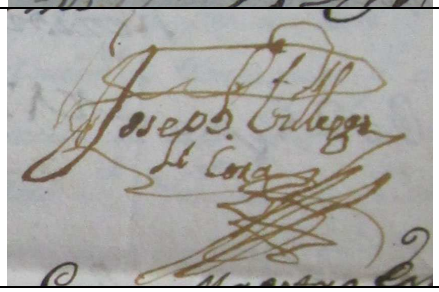
En la Ciudad de los Angeles á primero de octubre de mil setecientos setenta y quatro años ante mi el escrivano y testigos parecieron Antonio Marcelino Villegas de Cora maestro estofador y dorador, y Julian Antonio Yllescas cazique vecino de [vuelta de foja] esta ciudad á quienes doy fee que conozco: Y dixeron el susodicho que tiene de aprendiz de este oficio el tiempo de quatro años en casa del referido maestro á Sipriano Yllezcaz su hijo, y que lo pone por tiempo de dos años en consideración que es suficiente á que pueda acabar de aprenderlo con perfección el referido tiempo respecto á la antelación que lleba dicha los quales dos años corren y se cuentan desde oy dia de la fecha en adelante que es el que le falta para acabarlo de aprender; y se obliga á que durante el no lo quitará de la casa del susodicho, y si se verificare el que haya ausencia de ella lo solicitará y restituirá para que cumpla el dicho tiempo á lo que se puede compeler por todo rigor de derecho mediante lo qual el citado Antonio Marcelino Villegas de Cora otorga que lo recibe por tal aprendiz para enseñarle el ofico de estofar encarnar y dorar; pero con condición: de que si el nominado Sipriano se aplica en los dos oficios primeros, lo entregará perfecto oficial en todo; pero sino solo se obliga á entregarlo con perfección en el de dorador, el qual le enseñará bien y cumplidamente y concluido dicho tiempo lo entregara oficial perfecto de manera, que como tal pueda trabajar en qualesquiera obrador, por cuio defecto le pagará el jornal que regularmente ganan hasta que lo sepa integramente y le curará todas sus enfermedades con medico y votica, con tal de que no excedan de quince dias, dandole buenos tratamientos y ministrandole al tiempo de entregarlo, un vestido de genero, y en la forma que se acostumbra. A cuia firmeza y cumplimiento ambos otorgantes por lo que a cada uno toca obligaron el dicho Juan Antonio Yllescas su persona y bienes havidos y por haber, y el maestro Antonio Marcelino Villegas de Cora los suios presentes y futuros. Dieron poder á los juezes y justicias de Su Magestad para que á ello les ápremien como por centencia pasada en autoridad de cosa juzgada, renunciaron leyes y privilegios de su favor con la general del derecho y lo firmó decho maestro y por el referido Julian Antonio que dixo no saber, á su ruego lo hizo un testigo, siendolo don Mariano León, don Antonio Quixano y don Joaquin Montalvo vecinos de esta ciudad. Doy fee.

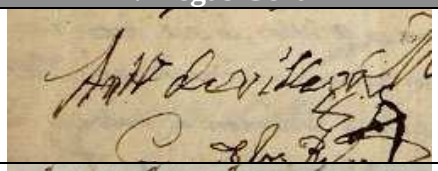
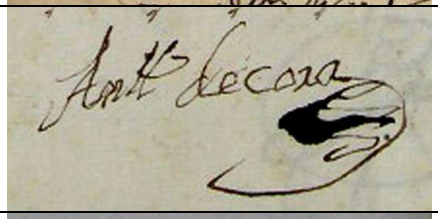
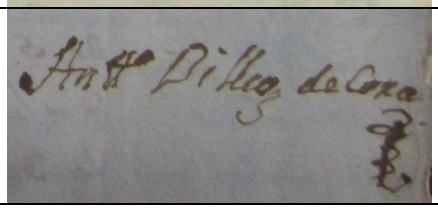
[sin rúbricas]

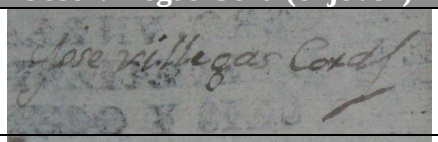
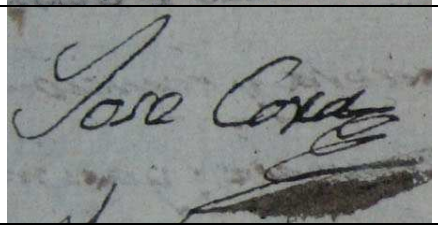
V.p.: Franziska Neff

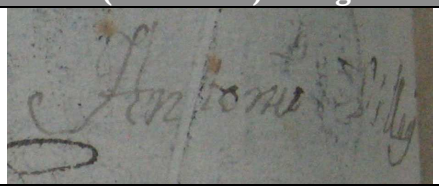
VIII. CATÁLOGO DE FIRMAS DE LOS ESCULTORES Y DORADORES CORA, ASÍ COMO DE FAMILIARES

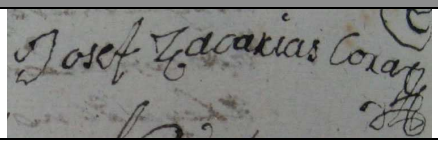
José Villegas Cora	Asunto
	Avalúo, 1748.
	Reconocimiento de tasador, 1752.
	Venta de una casa por parte de su esposa, 1762.
	Segunda venta de una casa por parte de su esposa, 1762.
	Nota que acompaña la compra venta, 1762.
	Poder a su hermano Antonio Feliciano para que haga el inventario de los bienes de su padre, 1764.

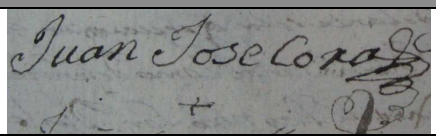
		Elección de ensambladores, 1773.
		Venta de una casa, 1784.
		Recibo de pago de la reforma de la talla de la escultura de san Nicolás Obispo en la Catedral, 1784.

Antonio Primo Feliciano Villegas Cora	Asunto
	Elección de ensambladores, 1773.
	Declaración en un pleito, 1773.
	Recibo de pago de la policromía de la escultura de san Nicolás Obispo en la Catedral, 1784.

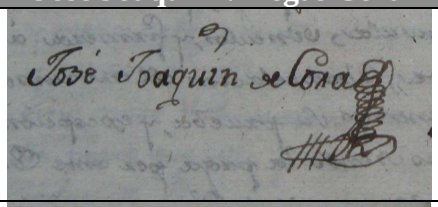
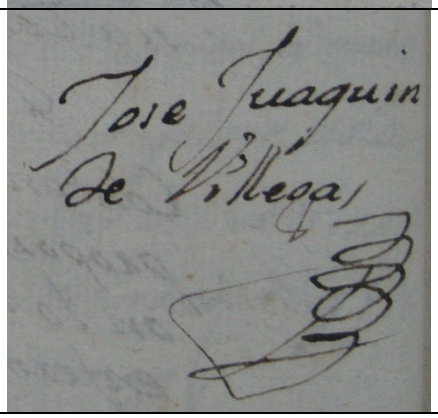
José Villegas Cora (el joven)	Asunto
	Contrato para esculturas en la iglesia de Santa Teresa, 1786.
	Poder de ensambladores en el marco del pleito con los pintores, 1799.

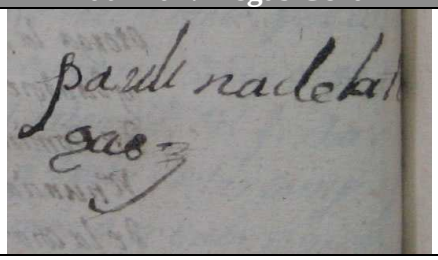
Antonio (Marcelino) Villegas Cora	Asunto
	Contrato para esculturas en la iglesia de Santa Teresa, 1786.

Zacarías Cora	Asunto
	Poder de ensambladores en el marco del pleito con los pintores, 1799.

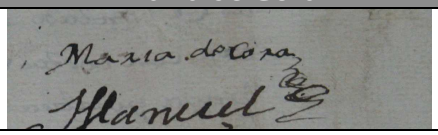
Juan José Cora	Asunto
	Poder de ensambladores en el marco del pleito con los pintores, 1799.

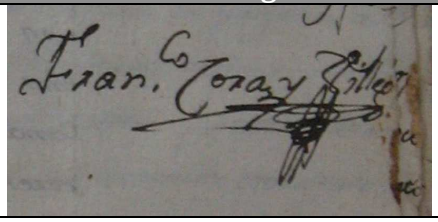
Hijos de José Villegas Cora

José Joaquín Villegas Cora	Asunto
	Poder, 1781.
	Carta a su madre en el marco de una venta de casa, 1796.

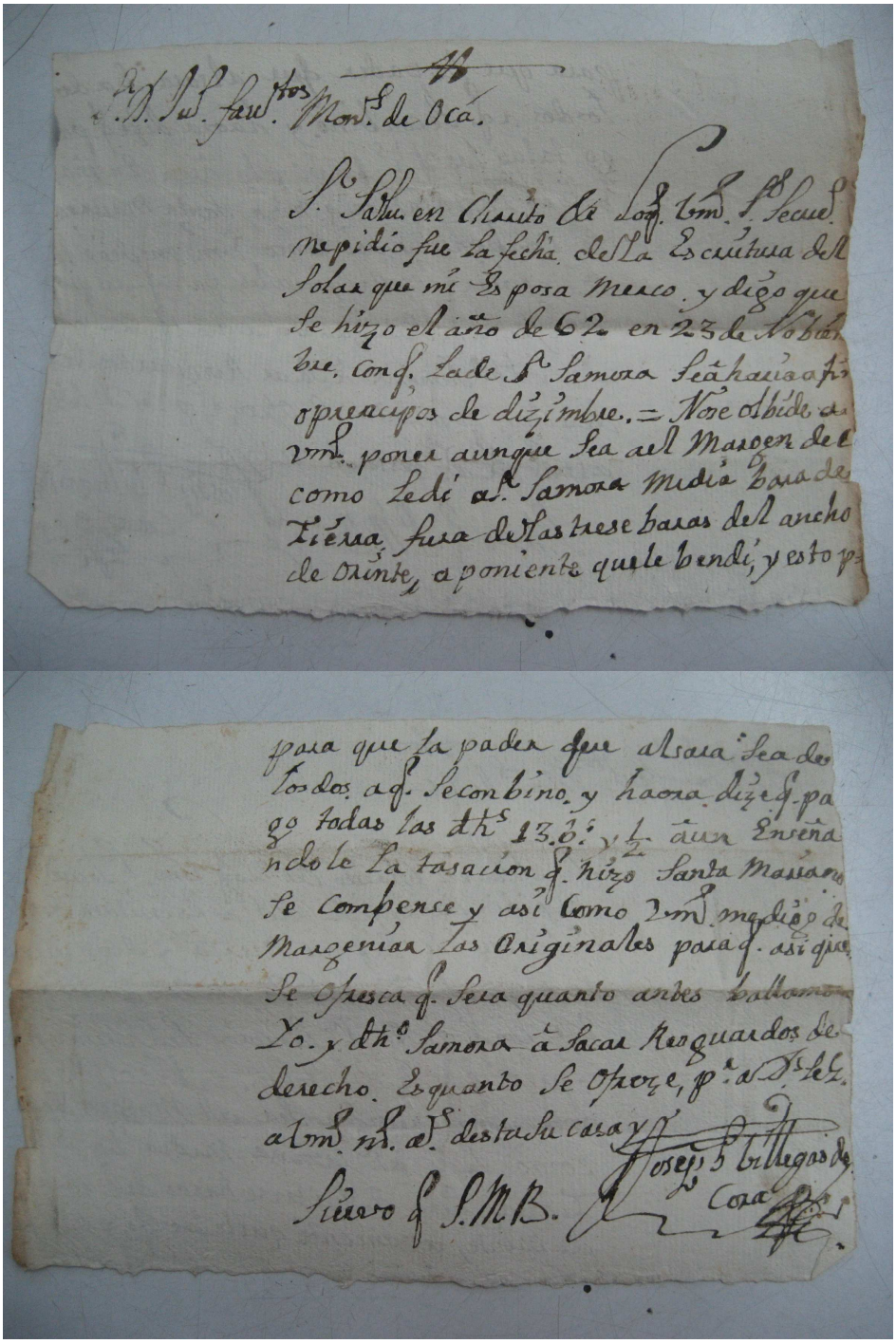
Paulina Villegas Cora	Asunto
	Venta de una casa, 1797.

Hijos de Juan Manuel Villegas Cora

María de Cora	Asunto
	Venta de una casa, 1781.

Francisco Villegas Cora	Asunto
	Poder para la venta de una casa, 1781.

XIX. Nota autógrafa de José Villegas Cora al escribano Juan Fausto Montes de Oca



AGNEP, Not. 5, caja 24, año 1762, escribano Juan Fausto Montes de Oca, último tercio de protocolos de 1762, foja suelta, relacionada con el documento de las ff. 155 a 158, 25.11.1762.